

[illegible]

執行期間：88年8月1日至89年7月31日

計畫參與人員：劉靜華

中 華 民 國 89 年 10 月 25 日

一、中英文摘要

中文摘要

關鍵字：經典，翻譯，阿鐸，劇場及其複象，劇場，殘酷

本計畫包含兩部份：其一為(Antonin Artaud, 1896-1948) Le Théâtre et Son Double 之翻譯及注釋，其二為作品研究。

阿鐸為詩人，演員，導演，也是現代劇場奠基人物。其戲劇觀對二十世紀中葉以後的劇場走向，起了決定性作用：舉凡劇本之寫作，演員的表演方式，劇場空間及舞臺元素之運用，無不受到他的影響。

1938 年出版的 Le Théâtre et Son Double，是 Artaud 最重要的作品。收集了 Artaud 在 1931 至 1938 年之間發表的理論，宣言及書信。此書對劇場本質的思辯，啟發了無數當代劇場工作者。是當代劇場重要文獻。

Artaud 作品出版之後，英美及其他歐語系國家均大量翻譯。其戲劇理論之研究專論亦甚多。但迄今尚無任何中文譯介。除零星介紹，亦無相關研究。中文譯注之出版將可填補此項欠缺，有助於對法國文學及現代劇場的了解。

英文摘要

Keywords : Classic , translation , Antonin Artaud, The Theater and it's Double, theater, cruelty

The present project, a Chinese translation of Le Théâtre et son Double (The Theater and it's Double), is divided into two parts : one is an annotated translation of this text into Chinese; the other is an in-depth critical introduction to be published with the translation.

Antonin Artaud(1896-1948), French actor, director and poet, is considered by many , to be the most influential figure in modern theater. No one who works in the theater now is untouched by the impact of Artaud's specific ideas about the actor's body and voice, the use of music, the role of the written text, the interplay between the space occupied by the spectacle and that by the audience.

The Theater and it's Double, published in 1938, is Artaud's most important work and an essential reference in contemporary theater. It has been widely translated and written about in English and other European languages; but has never been translated into Chinese. We believe that, the publication of an annotated translation together with a critical introduction of this work will contribute to the understanding of, not only French modern literature, but also the evolution of contemporary theater.

二、計畫緣由與目的

在法國文學經典的中文譯介中，戲劇理論完全付諸闕如。而法國是許多戲劇新思潮的發源地，其中 Artaud 更是當代劇場發展的關鍵人物。美國批評家蘇珊·桑塔 (Susan Sontag) 將二十世紀戲劇發展分為兩個階段：「Artaud 之前」和「Artaud 之後」。因為 Artaud 的戲劇觀，對二十世紀中葉以後的戲劇走向，起了決定性作用；舉凡劇本之寫作、演員的表演方式、劇場空間及舞台元素之運用，無不受到他的影響。

二十世紀以前的戲劇，一直由劇作家主導。他們的考慮多是從劇本出發，較少思考實際舞台演出問題。一直到十九世紀末，<Théâtre Libre>的創始人 Antoine (1858-1943)，將劇場的各種元素做有機的統合，形成統一之風格，是第一位有「導演」觀念者。二十世紀劇場的新現象，即是作家失勢，由劇場工作者取代，成為戲劇真正的作者。Artaud 就是這種趨勢的代表。他雖然也是詩人、作家，但他與劇場關係密切，曾與二十世紀最重要之劇場導演，如 Dullin、Pitoëff 等合作演出。1927-9 年間更自組劇團 (Théâtre Alfred Jarry)，實驗其戲劇理念。

1938 年出版的 <Le Théâtre et son Double> (收入 Gallimard 作品全集第四卷)，不僅是 Artaud 最重要的作品，也是當代劇場重要的文獻。這本書收集了他在 1931 至 1937 年間發表的理論、宣言及書信。它不是系統的理論著述，而是 Artaud 以其詩人的敏銳心靈，對劇場所作之長期觀察與反省，以及對戲劇本質的思辨。他重新定位劇場的社會功能，認為戲劇絕非一種消遣，而是與生命攸關的嚴肅課題；它應如同宗教祭典一般，使觀眾參與一種超乎日常經驗的精神啟蒙。他反對傳統歐洲劇場對語言和心理分析的依賴，主張以聲音、肢體、燈光、手勢、默劇、音樂、面具等所有舞台元素，去追求一種更逼近生命真實的 <完全劇場>，甚至應以極端暴烈的手段，來撼動習於在劇場中尋求社交娛樂的中產階級，重新找回原始儀式、神話的生命力。

Artaud 所揭櫫的戲劇烏托邦，生前未受重視，卻在 50 年代以後，持續發酵：不同國家、不同美學流派的劇場工作者，不論劇作家 (如 Admov、Audiberti、Camus、Genet)、導演 (如 J.vilar、J.L.Barrault、P.Brook、Grotowski) 或表演團體 (如美國前衛劇團 Living Theater、Open Theater、Bread and Puppet Theater、La Mama、法國的 Théâtre du Soliel 以及 Béjart 和 Pina Bausch 領導的舞團) 無不受到他不同程度的啟發。

劇場之外，他的文字作品極為豐富，除了大量理論性著述、書信，還有 1925 年出版的詩集 <L'ombilic des Limbes>、<Pèse-nerfs> 及 1935 年的劇本 <Cenci> 等。1956 年開始，Gallimard 出版社陸續整理其作品，收入 <Bibliothèque de la Pléiade>。1973 年修訂之 <Oeuvres Completes>，共計三十一卷。

Artaud 作品出版之後，英美及其他歐語系國家均大量翻譯。其戲劇理論之研究專論亦甚多。但其作品上無任何中文譯介，除零星介紹，亦無相關研究，應是法文經典翻譯亟待填補的一頁空白。

Artaud 反對文學劇場，而本計劃另一子計劃將譯介的 Marivaux 劇作，以文辭精緻典雅著稱，堪稱文學劇場之極致。另一子計劃之研究部分將探討 Diderot 的戲劇理

論，代表十八世紀的戲劇觀(詳見整合計劃重點)。三者合而觀之,將有助了解法國戲劇發展之脈絡。

本整合型計畫包括三項子計畫

1. 林志芸教授負責譯注 Marivaux 劇本二部 *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* 及 *Le Double Inconstance*

2. 金戴熹教授負責譯注 Diderot 的小說 *La Religieuse*

3. 劉俐教授負責譯注 Artaud 的戲劇理論 *Le Théâtre et son Double*

各項計畫均包含兩部份：其一為作品之翻譯及注釋，其二為作者及作品研究。

此三部作品均為法國文學經典名著，在類型上包括小說，戲劇及理論，在時間上涵蓋十八及二十世紀，以不同時代，不同風格，不同類型的文學經典呈現法國文學之多樣性及歷史發展脈絡。

在表現其豐富面貌的同時，本計畫特別著重法國文學經典中譯介最少的戲劇。法國戲劇自十七世紀起，即引領風騷，十八世紀更為蓬勃，作家之中，少有不曾嘗試劇本寫作者，其中 Marivaux 之愛情喜劇，獨創一格。他擺脫古典主義的束縛，創造新的戲劇語言。他對愛情這個永恆主題精微深刻的探索，與現代人毫無隔閡，*Le Jeu de l'Amour et du Hasard* 與 *Le Double Inconstance* 至今仍是法國劇院經常上演的劇目。Marivaux 劇本之翻譯涉及特殊時代，特殊的舞臺語言，少有譯者敢於嘗試，林志芸教授為 Marivaux 專家，翻譯經驗豐富，應為最佳人選。

Diderot 不但寫小說，對戲劇更有濃厚興趣。其劇作 *Le Fils Naturel*, *Le Père de Famille* 開創有別於古典悲劇之 *drame*。除劇本之外，Diderot 著有戲劇專論多種，其中 *Le Paradoxe sur le Comédien* 曾引起熱烈探討，至今仍是演員藝術之經典論著。金戴熹教授除譯注 *La Religieuse* 外，在研究部份，將旁及 Diderot 的戲劇理論。與 Marivaux 劇本合而觀之，將可更完整呈現法國傳統戲劇面貌。金教授長期浸淫於十八世紀法國文學，曾出版相關論文多種。他也是最早以原文譯介荒謬劇者，對劇本之翻譯極有心得。

Artaud 所著 *Le Théâtre et son Double* 為當代劇場奠基之作。他的戲劇理論，重新定義了劇場這種藝術形式，活躍於當今表演舞臺者，不論演員，導演，劇作家無不受到他的啟發。目前台灣小劇場蓬勃，其表演理念大體皆源自歐美（中國本無話劇傳統），但在經典劇本及理論均付諸闕如的情況下，劇場工作者只能從支離破碎之二手傳播加以摸索，無緣接觸原著，誠為憾事。此三部作品之出版，不但有助於對法國文學更全面之了解，對西方劇場的來龍去脈，亦提供可貴之一手資料。

整合型計畫重點說明（續）

由於各子計畫之間，不乏共通性，部份圖書可共用，參考資料亦可互通有無。林志芸教授與金戴熹教授，同屬中央大學法文系，將可合聘研究助理。

在計畫進行期間，各子計畫負責人將定期聚會，就翻譯所遇之問題及困難進行討論，互相切磋，彼此支援，並互為針砭，以控制翻譯品質。此外，由於法文翻譯在國內未成氣候，舉凡名詞之統一，人名、地名之翻譯原則，及其他法翻中所特有之問題（如 vous 與 tu 的區分，姓氏中 particule 之譯法等等）均有待釐清。定期研討所達之共識，亦可彙整出版，提供翻譯工作者參考。

總之，本計畫嘗試整合國內法文系力量，針對國內經典翻譯之欠缺，做計畫性之譯介，期在當今搶譯，濫譯成風的出版市場中，樹立嚴謹翻譯的典範。

三、計劃成果自評

- 1.本整合計劃的三項子計劃均已順利完成。其中由林志芸教授負責譯注 Marivaux 之《Le Jeu de l'Amour et du Hasard》和 Le Double Inconstance，以及由金戴熹教授負責譯注 Diderot 的小說 La Religieuse，成果由各人分別提繳。
- 2.本人負責之阿鐸《劇場及其複象》已完成，譯文約十萬字。書中隱諱難解之處、專有名詞、相關著作等均加註腳，約百餘則（見附件二）。
- 3.有關作品研究部份，已完成法文撰寫之論文〈阿鐸戲劇觀探源〉（Génèse de conceptions Théâtrales d'Antonin Artaud）（見附件一），將由《淡江人文學刊》發表。
- 4.中文撰寫的〈阿鐸戲劇觀〉（見附件二，第 1-7 頁）作為 critical introduction 隨同中譯本出版。
- 5.擬就阿鐸年表一份（見附件二，第 106-109 頁），亦將隨同譯作出版。
- 6.阿鐸研究書目，附於譯作之後，可供有意深入研究者參考（附件五）。
- 7.本計劃的三部法國經典譯注，將交由聯經出版社出版，收入《聯經經典譯叢》。

此三部作品之出版將可填補法文經典翻譯的空白。不但有助於對法國文學更全面的了解，對於戲劇學者及劇場工作者，亦可提供一手之研究資料。

阿鐸戲劇觀探源

劉俐

《論文摘要》

阿鐸的戲劇觀開展了現代劇場的全新面貌。作為一個開創者，其觀念的醞釀形成仍有跡可循。本文探討影響其觀念形成的主要因素：超現實主義對西方理性傳統的反叛；電影的工作經驗使他對影像與夢的處理有新的體會；東方劇場（特別是峇里島舞蹈）的啟發使他“完全劇場”的理想更為具體化。此外，阿鐸雖然摒棄西方傳統戲劇，但他的戲劇理念與希臘悲劇不論在形上或技術層面，都有不謀而合之處，本文將在最後部份，加以探討。

關鍵詞彙：

劇場、語言、超現實主義、電影、希臘悲劇、峇里島戲劇

Genesis of Antonin Artaud's Theatrical Ideas

Li Liu

《abstract》

Antonin Artaud exerted a profound impact on modern theater. As a theatrical innovator, he is also heir of a long tradition. This study tries to examine the dominant elements in the gestation of his theatrical ideas : the influence of Surrealism, of which he was, for a time, an active member; his experience with cinema, in the pursuit of images and dreams; the revelation of the Oriental theater (notably the Balinese dance) which led him to apt for a theater that works on the nerves and senses. Although Artaud rejects the traditional Western theater, his search for roots reveals affinities with Greek tragedy, not only on the metaphysical level, but also in the way he conceives the technical organization and the function of theater.

Key words :

Balinese theater, cinema, Greek tragedy, language, Surrealism, theater

Génèse des Conceptions Théâtrales d'Antonin Artaud

Li Liu

《Résumé》

En tant que novateur du théâtre moderne, Antonin Artaud n'est pas moins héritier d'une longue tradition. Cette étude essaie de dégager les éléments qui ont contribué à la gestation de ses conceptions théâtrales : l'influence du mouvement Surréaliste auquel il a, un temps, activement participé ; ses expériences cinématographiques dans la recherche des images et des rêves ; la révélation du théâtre Oriental (notamment, celui de Bali) qui devient pour lui, le modèle du « théâtre total » et, les affinités entre son idée de théâtre et la tragédie antique, tant sur le plan métapysique que sur celui de l'organisation technique et de la fonction du théâtre.

Mots clés:

cinéma , théâtre Balinais, langage, Surréalisme, théâtre, tragédie grecque

GENESE DES CONCEPTIONS THEATRALES D'ANTONIN ARTAUD

淡江大學法國語文學系
專任副教授 劉俐

Les conceptions théâtrales d'Antonin Artaud portent en germe tout ce qui a révolutionné le monde du théâtre. Mais en tant que novateur, Artaud n'est pas moins héritier d'une longue tradition, celle d'un théâtre populaire engagé dans la vie, destiné à tout un peuple et non pas à une élite. Révolté contre une culture coupée de la réalité, ses recherches se ressentent de l'influence du mouvement Surréalisme : il a même porté à son plus haut degré la crise de l'esprit ouvert par ce mouvement. Acteur du cinéma, il était fasciné par ce nouveau moyen d'expression qui lui a fait redécouvrir l'espace. Théoricien du théâtre, son discours est moins soucieux de définir de nouvelles catégories esthétiques que de proposer une expérience culturelle différente. Ainsi regarde-t-il vers des cultures autres (celles de l'Orient en particulier) ou vers le passé ancien de la tradition occidentale (la tragédie grecque notamment). Pour Artaud, la redécouverte des sources se confond avec la quête d'un point de départ, d'un principe d'orientation pour créer.

En fait, les recherches surréalistes, ses expériences cinématographiques, la découverte du théâtre Oriental et l'héritage du théâtre antique ont contribué à la gestation des conceptions théâtrales d'Artaud. Pour mieux saisir le contenu, les enjeux et la portée de ses pensées, il convient d'analyser ces éléments qui sont à l'origine des forces créatrices d'Antonin Artaud.

I. Le Surréalisme et l'esprit de révolte

Artaud a vécu et a été formé à l'époque du Surréalisme auquel, il a activement participé. C'est ainsi que la rédaction du No 3 de la revue "La Révolution Surréalisme" lui a été presque entièrement confiée. Lui qui était toujours seul, lui qui, au moment où il s'oriente définitivement vers le théâtre, avec les Manifestes A. Jarry, méprisait ouvertement toutes les écoles et tous les systèmes, lui qui fut rejeté par Breton, puis tout simplement par le succès, était sans doute une des plus brillantes incarnations de l'esprit de révolte qui a provoqué, après la guerre de 1914-1918, la naissance de tous ces mouvements littéraires. Combien, plus que Breton lui-même, il a gardé, on ne saurait dire l'esthétique surréaliste, mais plutôt, l'attitude surréaliste.

a) Le refus de la culture, de l'art et du théâtre

Ce que les Dadaïstes et les Surréalistes ont en commun, c'est tout d'abord une volonté de rupture, de refus de la société, l'attaque du langage prétendument artistique. Pour eux, l'art, figé dans des règles absurdes et gratuites, est mort. Le mouvement de révolte est, en effet, en premier lieu, rejet de l'anecdote en ce qu'elles ont d'arbitraire

et d'inutile, en séparant théâtre, cinéma, poésie. Breton et ses amis surréalistes veulent remplacer l'art but de lui-même, finalité sans fin, miroir qui se prend sottement à son propre jeu, par un art conçu comme un moyen d'exploration de réalités inconnues, mais dont la connaissance concerne l'homme. C'est une attitude toute nouvelle que celle qui consiste à appliquer l'art à la réalité, à l'y rapporter, au lieu de le constituer à partir d'elle et à l'aide d'une échelle de valeurs plus ou moins arbitraires. La réalité, la réalité cachée, inconsciente, la réalité à découvrir devient l'unique préoccupation. Ramener l'art à la vie, n'est-il pas à la fois un mot d'ordre surréaliste et une parole sans cesse redite d'Artaud? Artaud proteste "contre l'idée séparée que l'on fait de la culture, comme s'il y avait la culture d'un côté et la vie de l'autre, et comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie"¹ C'est sur ce thème, presque sur cette phrase, que s'ouvre "Le Théâtre et son Double". Une grande idée surréaliste est que l'art ne tire plus sa valeur que de son pouvoir évocateur et non plus de son intérêt esthétique. Et malgré les protestations du public, sinon à cause d'elles, l'auteur contraint les spectateurs à parcourir le même chemin que lui. L'art n'est plus regard, ni celui de l'auteur, ni celui du public, il devient acte.

Acte, voilà bien le maître-mot d'Artaud, son obsession, qui n'a pas variée, mais plutôt intensifiée tout au long de sa vie, et tout ce que nous venons de dire est valable tant pour les Manifestes Alfred Jarry que, plus tard, pour ce qu'il appellera "le théâtre de la cruauté". C'est par l'acte qu'il définit le théâtre lui-même : "Le spectateur saura qu'il vient s'offrir à une opération véritable où non seulement son esprit, mais ses sens et sa chair sont en jeu." Il s'agit donc bien là aussi de proscrire l'esthétique, les notions de beau et de laid, au nom de l'efficacité. Artaud ne définit et ne définira plus la culture que comme une force, comme un recueil d'idées "dont la force vivante est identique à celle de la faim"².

L'idée est bien la même que celle que le mouvement Dada a constamment mis en avant : atteindre, toucher le spectateur pour détruire, en agissant sur ses nerfs, sa cohérence guindée et factice, et le plus souvent par ce qu'Artaud appelait "la vertu anarchique du rire", mais rire d'indignation, rire arraché. La provocation se situe moins dans une oeuvre achevée que dans des processus de mise en scène qui visent à bouleverser l'âme.

Sans aucun doute, le théâtre d'Artaud va plus loin et ne se reconnaît pas, au moins à partir des années 30-31, dans cette unique intention d'agressivité envers le public. Le mépris du public s'inverse très naturellement en une considération accrue pour lui. Il est passé d'une volonté de scandale à une volonté de communauté.

Les surréalistes, et tout particulièrement Breton, ont maintes fois proclamé leur défiance envers le théâtre sous sa forme traditionnelle. Il proclamait qu'un spectacle devait s'adresser aux sens avant de s'adresser à l'intelligence. Cette conception du spectacle intégral, unissant musique, danse, poésie. Artaud l'a faite sienne bien avant de rencontrer le théâtre Balinais. : "Nous voulons ressusciter une idée de spectacle total, où le théâtre saura reprendre au music-hall, au cirque, à la vie même ce qui de tout temps lui a appartenu."³

¹ Antonin Artaud, "Le Théâtre et son Double", Oeuvres Complètes, tome IV, p.11

² Ibid., p.9

³ Ibid., p.74

b) Le problème de langage

Le problème de langage est le problème central d'Artaud qui croit que le langage est détourné de sa fonction première : il nous sert uniquement à désigner des abstractions de l'esprit en séparant le mot de la réalité concrète. Cette rupture entre le mot et la chose est surtout marquée avec le passage de l'oral à l'écriture. "...l'écriture a cessé d'être la prose du monde; les ressemblances et les signes ont dénoué leur vieille entente; les similitudes déçoivent, tournent à la vision et au délire; les choses demeurent obstinément dans leur identité ironique:elles ne sont plus que ce qu'elles sont ; les mots errent à l'aventure sans contenu, sans ressemblance pour les remplir; ils ne marquent plus les choses".⁴

Le Surréalisme prétendait pouvoir redonner au langage sa force perdue. "Le langage a été donné à l'homme pour qu'il fasse un usage surréaliste", proclamait André Breton dans le Manifeste du Surréalisme⁵. Cet usage consiste à amener le langage à exprimer l'inexprimable, une sorte d'au-delà du sens, d'enchaînement; à en user de façon nouvelle, de manière à donner à ces composantes des possibilités d'ébranlement physique. Dans son Second Manifeste du Surréalisme, Breton parlait d'une "alchimie du verbe", il réclamait qu'on prenne ces mots au pied de la lettre. Il voyait chez Rimbaud (*Une saison en enfer*) l'amorce de l'activité difficile qu'aujourd'hui seul le surréalisme poursuit". "Les idées bouleversantes que le surréalisme recèle apparaîtront après lui," dit encore Breton, qui met en relief la contribution du surréalisme à établir l'inanité scandaleuse de ce qui se "pense", à avoir réclamé que "le pensé succombât enfin sous le pensable." "L'alchimie du verbe" pourrait bien être, pour l'écriture, le double spirituel qu'Artaud appelle pour le théâtre. Dans "Le théâtre alchimique", Artaud recourt à l'analogie. Comme celui de l'alchimie, le principe du théâtre s'attache à des "bases": dans le domaine physique, des bases permettent de produire "réellement" de l'or; des bases identiques dans les arts produisent dans le domaine spirituel et imaginaire le même résultat. Argument décisif : "L'alchimie comme le théâtre sont des arts pour ainsi dire virtuels et qui ne portent pas plus leur fin que leur réalité en eux-mêmes."⁶

L'écriture automatique des surréalistes a montré l'existence d'une écriture au-delà. Au théâtre de dialogue écrit, où le mot caractérise la logique, il oppose le théâtre du langage physique, du langage matériel. Langage de signes renouvelés, de la pantomime non pervertie, de gestes qui ne seront plus transcription de mots, de phrases, d'objets:plutôt présentation des "forces essentielles".

Les conceptions principales du Surréalisme autour du langage ont été reprises par le Théâtre Alfred Jarry. Artaud a détruit la scène classique et tous les éléments de la représentation, du spectacle, qui font de l'homme un spectateur, quelqu'un qui regarde à distance sans prendre part, et il a brisé le langage: le jeta dans l'espace – rompit avec sa linéarité – le retourna contre lui-même, oublia son usage commun, pour le considérer à travers sa faculté de se muer en incantation. Artaud explique: "Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse et que'on

⁴ Michet Foucault, *Les Mots et les Choses*, p.61-62

⁵ André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, p.44

⁶ Artaud, t.IV, p.47

lui fasse parler son langage concret.” Artaud élargit le verbe à tout ce qui est langage gestuel. Le langage verbal vaut d’ailleurs moins, pour Artaud, par sa signification que par son énonciation dans l’espace.

On voit que Artaud a poussé au plus loin les réflexions sur le langage et c’est lui qui a essayé de mettre en oeuvre les théories formulées par les surréalistes.

II. L’influence du cinéma

Le Surréalisme et la “carrière” d’Artaud, se sont développés en même temps que le cinéma, et ont vu les films d’Eisenstein, de Marx Brothers, de Charlie Chaplin, de Buster Keaton, de Pickford. Avant de proclamer son dégoût pour une forme d’expression asservie aux puissances de l’argent, Artaud s’est voulu tout autant homme de cinéma qu’homme de théâtre. Parallèlement donc à l’éclatement du théâtre, a lieu, dans un autre domaine, une expérimentation, la recherche d’un nouveau style d’enchaînement des images. Ce n’est nullement un hasard si dans “Réponse à une enquête”, Artaud déclare : “J’aime le cinéma. J’aime n’importe quel genre de films.”⁷ Ne serait-ce pas qu’Artaud voit dans le cinéma “l’existant remarquable qui agit sur la matière grise du cerveau directement” qu’il recherche au théâtre, et la “vertu cinématographique” n’est-elle pas la même, sinon plus efficace, que la vertu théâtrale?

Certaines pages d’Artaud, qui datent du théâtre Alfred Jarry, sont à cet égard intéressantes, et recoupent absolument ce qu’il dit dans “Cinéma et Réalité”, dans l’avant propos au scénario de “La coquille” : “J’ai cherché dans le scénario qui suit à réaliser cette idée du cinéma visuel où la psychologie même est dévorée par les actes... Ce scénario n’est pas la reproduction d’un rêve et ne doit pas être considéré comme tel... Ce scénario recherche la vérité sombre de l’esprit, en des images issues uniquement d’elle-mêmes et qui ne tiennent pas compte de la réalité où elles se développent, mais d’une sorte de nécessité intérieure et puissante qui projette ces images dans la lumière d’une évidence sans recours.” Cet idéal de l’image qui n’est reliée logiquement à aucune autre, qui est prise pour elle-même, dans sa matérialité, et révèle les arcanes de l’esprit, c’est celui du Théâtre Alfred Jarry: “La pièce se déroulera à la manière d’un rouleau de musique perforé dans un piano mécanique.”⁸

La technique cinématographique, qui amène une sorte d’envoûtement, d’emportement mécanique chez le spectateur, ne se rapproche-t-elle pas davantage de la technique rêvée par Artaud? Et ne permet-elle pas beaucoup mieux l’absence de logique entre les images et les tableaux, grâce à ce qu’Artaud appelle “la griserie de la rotation”?

L’anarchie du sujet et l’arnachie de la forme se rejoignent dans les films qu’admirait Artaud, et qui, soit comme le voulait le théâtre Alfred Jarry, illustrent une “poésie humoristique”, (c’est le cas des Marx Brothers et l’on sait qu’humour égale

⁷ Artaud, Ibid., t.III, p.9

⁸ Ibid.

arnarchie dans l'esprit d'Artaud),⁹ soit dégagent "cet élément magique qui participe de la vibration même de la pensée" qu'il a voulu isoler dans sa "Coquille".

Ce sont sans doute les Marx brothers qui associent le plus ouvertement l'incongruité de la forme, (les images s'enchaînent les unes aux autres selon un rythme rapide, oublient perpétuellement l'anecdote commencée, au point que l'on doute de l'avoir comprise), à celle des attitudes tant par rapport à la société que par rapport au monde matériel. Chez les Marx Brothers, les sentiments sont toujours les plus élémentaires, les plus bas, mais l'impudeur avec laquelle ils les exposent le justifient: lâcheté, égoïsme, paresse, désir sexuel, telles sont les forces quasi-originelles qui le habitent. On pourrait très facilement rapprocher cela de ce qu'Artaud voyait dans son scénario de "La Coquille": érotisme, cruauté, goût du sang, recherche de la violence, obsession de l'horrible, dissolution des valeurs morales...

La violence destructrice est la même, la même aussi que celle que nous avons rencontrée dans le théâtre Alfred Jarry. Ce n'est nullement un hasard, car le système des Marx Brothers est proche de celui de Jarry: on a relevé à juste titre cette phrase de Grocho Marx dans "Soupe au Canard", phrase qui aurait pu être prononcée par Ubu-Roi: "Mon gouvènement sera encore pire que les précédents. Les impôts étaient trop lourds? Vous en paierez davantage. Je ferai fusiller tous ceux qui se livrent à des activités louches, à moins qu'ils ne partagent leurs bénéfices avec moi."

C'est la révolte suprême par le délire, par l'humour, et révolte contre la morale comme contre le monde matériel: si Artaud prétend, avec son scénario des "Dix-huit secondes", réinventer la quantité temps, les Marx Brothers réintroduisent dans l'expression cinématographique, plus frappante et plus déconcertante à la fois que l'expression littéraire, le fantastique d'un Hoffmann: ils sortent une lampe à souder allumée de leur poche, ou mangent un téléphone, et la fascination absolue qu'opère la projection se prête à cette libération. On pense à l'étonnement admiratif d'Artaud qui déclarait: Dans une interview en 1927 au "Monde illustré": "Le cinéma implique un renversement total de l'optique, de la perspective et de la logique. Il est plus excitant que le phosphore, plus captivant que l'amour."¹⁰

Il est significatif qu'Artaud choisit la forme cinématographique de préférence aux autres pour libérer les mots de leur valeur d'échange, les images de leur valeur explicative, pour les associer selon les lois d'un automatisme suggestif.

De même qu'Artaud écrira "Le théâtre et l'alchimie", il écrit "Sorcellerie et cinéma", pour démontrer que l'essence du cinéma n'est pas de raconter une histoire, mais "d'exprimer les choses de la pensée... par quelque chose de plus impondérable qui nous le restitue avec leur matière directe." Le cinéma ne "représente" pas, ou "représente" moins que le théâtre. C'est sans doute "Le Cuirassé Potemkine" qui marque l'adéquation totale des moyens de cet art et des aspirations d'Artaud.

Eisenstein en effet se sert de la matière non plus au titre de symbole, mais en elle-même, et répudie la photographie, art de réalisme et de représentation, pour traiter le

⁹ Ibid., IV, p. 133

¹⁰ Ibid., t. V, p. 211

reflet des choses, les aggrandir, les faire signifier, les utiliser comme une matière à informer. Eisenstein refuse, même dans une semblable fresque historique, de considérer l'histoire, la réalité comme des modèles, et laisse jouer l'imagination, l'esprit, mettant en scène non plus des individus mais des masses, non plus des caractères, mais des types. Ce qui importe le plus chez lui, et le rapproche d'Artaud, c'est le montage, qui n'est plus ni logique ni symbolique, ni clair: le mouvement narratif qui existe pourtant, est totalement découpé en tableaux puis remonté, d'une manière non pas technique mais créatrice, un peu à la manière des idéogrammes Chinois qu'Eisenstein avait étudiés. C'est ainsi que la scène des marches d'Odessa est encadrée de deux plans grotesques, précédée de la fuite d'un cul-de-jatte, qui court sur ses mains, suivie de la vision d'une femme aux yeux en sang. Cela rappelle la structure des pièces d'Artaud, énigmatique, chiffrée, à sa volonté de toucher les sens en premier, mais d'une émotion intellectuelle pour ainsi dire, à son refus de raconter une histoire. Eisenstein reprend ces principes lorsqu'il déclare: "L'apport du cinéma peut être bien plus grand, l'impression qu'il produit bien plus forte, s'il projette des corps humains et de la matière plutôt que des sentiments."¹¹

Cette volonté de travailler sur la seule matière, sans s'aider ni de la logique, ni d'un facile symbolisme, et de la faire exprimer à elle seule l'émotion caractéristique, quelle séquence l'illustre mieux qu'encore une fois celle des escaliers d'Odessa, où le sons, comme Eisenstein le note, n'est pas accompagnateur, mais créateur d'émotion indépendant: "Le rythme de tambour produit par les bottes est en violation de toutes les exigences métriques. Il est introduit chaque fois à contre-temps, et chaque fois le plan dont il fait partie se termine différemment."¹²

Ce rythme, décalé par rapport au film, cesse d'être accessoire; il est considéré non pas comme la suite inévitable d'un geste, mais, en lui-même. Cela se rapproche tout naturellement des paroles d'Artaud dans le théâtre Alfred Jarry: "On trouvera une organisation de la voix et des sons pris en eux-mêmes et non comme la conséquence physique d'un mouvement et d'un acte, c'est-à-dire sans concordance avec les faits."

Eisenstein a réussi à ce à quoi Artaud aspirait: à rendre l'abstrait sensible grâce au concret, à fixer un abstrait dans son contenu émotif grâce à la matière d'une image, d'un plan. C'est, bien sûr, la folie, que représente la voiture d'enfant qui descend les marches, et qui est une expression, sans intermédiaire, mais en elle-même peu claire, (au sens méprisant qu'Artaud donnait à "la pensée claire") de la panique qui se transforme en déraison. Artaud comme Eisenstein tendront plus tard à une forme presque scientifique de leur art, à effectuer une synthèse entre la mathématique et l'émotion, qu'Artaud croira trouver au théâtre Balinais et Eisenstein réaliser dans "October", à propos duquel il déclarait: "Il se rapproche d'un cinéma purement intellectuel, incarnant idées, systèmes, concepts, dans des formes directes qui supprimeraient le recours aux transitions et aux paraphrases."¹³ Supprimer ce recours, le cinéma ne le fait-il pas mieux que le théâtre? Le cinéma n'est-il pas plus "intellectuel" que ce dernier? Dans "Le Cinéma et l'Abstraction", Artaud déclare: "C'est un principe très particulièrement terrestre que les choses ne puissent agir sur l'esprit qu'à travers un certain état de la matière, un minimum de formes substantielles suffisamment réalisées."

¹¹ S.M.Eisenstein, Ma conception du cinéma, p.31

¹² S.M.Eisenstein, Le film, sa forme, son sens, p.46

¹³

Au-delà de tous les problèmes esthétiques habituels, de tous les problèmes d'accompagnements musicaux, de traduction des sentiments, Artaud pose le problème de l'expression. Par sa nature de "rêve éveillé", le cinéma peut être considéré comme expression pure. Philippe Soupault, séduit comme tous les surréalistes par cet envoûtement radical et facile, déclare dans une interview: "Au cinéma, l'acteur est un signe vivant, Il est à lui seul toute la scène, la pensée de l'auteur et la suite des événements."

Au théâtre, le corps de l'acteur s'interpose entre l'oeuvre et le spectateur. La pellicule reste matière, mais elle irrealise les corps, les rendant déjà ainsi plus perméables au regard, plus transparents sans les faire cesser d'être. Le cinéma tue véritablement la représentation du corps: "Toute image, la plus sèche, la plus banale, arrive transposée à l'écran... Il y a aussi cette espèce de griserie physique que communique directement au cerveau la rotation des images. L'esprit s'emeut en dehors de toute représentation."¹⁴

L'image cinématographique est donc à priori plus puissante que l'image théâtrale, elle est déjà à mi-chemin entre l'abstrait et le concret et réalise peut-être, ou au moins peut réaliser, nous l'avons vu tant chez les Marx Brothers que chez Eisenstein, cette impossible communion de l'esprit et de la matière qu'Artaud rêve de réaliser au théâtre. Ce sont les rythmes cinématographiques qui vérifient que l'efficacité de l'émotion n'a rien à voir avec la logique, ce sont les images cinématographiques qui imposent leur vie propre à l'esprit comme au monde qu'elles transforment par leur seule présence, ce sont peut-être elles qu'Artaud, fondamentalement, recherche, pour émouvoir l'esprit sans aucune espèce de transposition, car "le théâtre est déjà une trahison".¹⁵

III. La Quête des Sources

« Le Théâtre et son Double », publié en 1937, a ouvert un champs très vaste : celui de la redéfinition du langage théâtral par la reprise de possession des énergies perdues des anciens signes. Et ce retour aux sources chez Artaud a eu et continue d'avoir une portée pour réflexion sur le théâtre contemporain. En fait , les grandes expériences théâtrales de notre époque, Grotowski et Engenio Barba, Peter Brook, le Living Theater essayaient tous de retrouver les sources au théâtre, de proposer de nouvelles formes de « rituels vrais », comme disait Brook. Qu'il s'agisse de regarder vers des cultures autres (celles de l'Orient en particulier) et vers le passé ancien de la tradition occidentale, la réponse est toujours cherchée du côté d'un modèle de culture restée près des origines, d'une culture utilisatrice de mythes.

a) Le mythe de l'Orient

L'attraction de l'Orient, à l'époque d'Artaud, n'est pas chose nouvelle. On la trouve bien évidemment chez les surréalistes, et déjà chez Breton existe la division,

¹⁴ Artaud, Ibid., t.III, p.16

¹⁵ Ibid.

fondamentale, selon Artaud, entre pensée orientale et pensée occidentale. Lorsque Breton définit l'écriture automatique, il ajoute : « Cela passe pour beaucoup plus du ressort de la pensée orientale que de la pensée occidentale, et suppose de la part de cette dernière une tension, un effort des plus soutenus ».¹⁶

C'est au nom du mouvement tout entier qu'Artaud rédige le No.3 de la revue surréaliste où se trouve la lettre au Dalai-lama. Autour des thèmes qui y sont développés, maints surréalistes se regrouperont, dont Desnos, qui voyait en Asie « la citadelle de tous les espoirs ».

Il est très frappant de constater, chez tous ceux qui travaillent dans le théâtre, une influence similaire. Leurs références à l'Asie, pour être plus discrètes que celles d'Artaud, ne sont pas moins constantes. C'est ainsi que Craig étudie les formes du théâtre exotique, les opposant à la dégénérescence du théâtre européen, et souligne avec admiration leur vitalité : « Il s'agit d'annoncer l'existence d'une vitalité qui se révèle déjà dans la beauté d'une forme définie fondée sur une ancienne et noble tradition ».¹⁷

Meyerhold comme Eisenstein ont puisé aux mêmes sources. Ajoutons naturellement Jarry, et nous trouverons la présence du théâtre Oriental tout au long de l'histoire du théâtre contemporain.

Artaud, qui a été élève de Dullin, dit dans une lettre à Max Jacob : « On a l'impression en écoutant l'enseignement de Dullin qu'on retrouve de vieux secrets et toute une mystique oubliée de la mise en scène... Les Japonais sont nos maîtres directs et nos inspireurs. » Il déclarera aussi que chez Dullin, l'idéal est « l'acteur japonais qui joue sans accessoires ».

C'est sans doute chez Dullin qu'Artaud découvre l'Extrême-Orient pour la première fois. Mais Dullin n'était pas le seul à être entouré d'une « atmosphère » extrême-orientale. C'est l'époque où l'on découvre la peinture et les sculptures des civilisations primitives, c'est l'époque où un Apollinaire magnifie l'art nègre, où un Picasso renie la Vénus de Milo pour une statuette Africaine. Bref, tout cela est encore diffus, confus, mais l'attraction vers des formes artistiques radicalement autres est nette. Après 1918, on a l'impression que la civilisation occidentale est arrivée à un terme. Et Artaud se fait vraiment l'interprète d'une époque lorsqu'il dit : « Pour l'instant, je me bornerai à dire que la révolution la plus urgente à accomplir est dans une sorte de régression dans le temps ».¹⁸

On voit que la fameuse Exposition de 1931 a seulement catalysé des aspirations qui ne lui étaient d'ailleurs pas personnelles. L'art Balinaise comme l'art antique paraissent concilier l'art et le naturel, la nature et la culture surgie des forces instinctuelles. De plus en plus, la conviction se fait jour que, selon le mot de Craig : « Sans une étude sérieuse du théâtre des anciens, il serait impossible à l'homme de créer un théâtre nouveau ».

¹⁶ André Breton, "Entretiens avec A. Parinaud".

¹⁷ in le prospectus du "Mask"

¹⁸ Artaud, t.IV, p.70

b) Le théâtre Balinais comme modèle

Nous avons ici un itinéraire artistique qui oppose deux lignes. Il commence par la destruction de l'évolution de l'art, dans la culture occidentale, et par conséquent, par la destruction du théâtre existant pour s'avancer vers la construction d'un art, d'un théâtre (et d'une culture) qui va unifier l'art et la vie, la culture et la vie.

L'opposition avec le théâtre occidental apparaît dans ses premiers écrits et le théâtre Alfred Jarry a été créé « en réaction contre le théâtre, et pour rendre au théâtre cette liberté totale qui existe dans la musique, la poésie ou la peinture et dont il a été jusqu'ici curieusement sevré »¹⁹. Théâtre pur, autonome, un art digne de sa fonction créatrice, qui ne sera plus séparée de la vie: "Ce que nous voulons, c'est rompre avec le théâtre considéré comme un genre distinct, et remettre au jour cette vieille idée, au fond jamais réalisée, du spectacle intégral"²⁰. Contre le théâtre occidental, intéressé à "résoudre des conflits sociaux et psycho-logiques, de servir de champ de bataille à des passions morales"²¹, présenter la vie dans son sens supérieur.

Le théâtre d'Artaud emprunte désormais tout son sens, toute sa magie à celle des civilisations dites primitives, qui le fascinent de plus en plus. Il leur envie certes une culture incarnée, vivante, mais aussi encore plus profondément l'identification totale entre le corps et le jeu théâtral, le souffle et la pensée, la nature et la culture. Artaud commence « Le Théâtre et son Double » sur le mot de culture, avant même de parler de théâtre. Il le clôt sur une étude de « L'athlétisme affectif » et « Le Théâtre Séraphin », deux textes qui expriment une volonté exaltée de fusion scientifique, organisée, précise des cris et de l'affectivité. Il s'agit donc, comme dans la thérapeutique Chinoise, dont l'exemple est donnée par Artaud lui-même, « de localiser très précisément le siège corporel de nos passions, et ainsi, à volonté, de les éprouver ou de les provoquer. »²² Il s'agit de mêler si étroitement le corps et l'esprit que l'un cesse d'être expression de l'autre, et de réaliser ce qu'Artaud appelle dans « le théâtre Balinais », "l'intrusion indiscrete du spectacle dans les zones intimes de la sensibilité"²³.

Mais pour Artaud, il ne s'agit pas de "jouer"; il rejette le côté artificiel-mimétique du théâtre occidental. L'art représentatif de la réalité est à l'opposé de ce qu'Artaud rêve de faire au théâtre. "Nous avons besoin que le spectacle auquel nous assistons soit unique, qu'il nous donne l'impression d'être aussi imprévu et aussi incapable de se répéter que n'importe quel événement amené par les circonstances. En un mot, avec le théâtre nous renouons avec la vie au lieu de nous en séparer"²⁴.

Ce qui préoccupe Artaud est la reconquête de l'unité ; c'est enfin se sentir relié au monde, aux choses. Dans le domaine théâtral, cette volonté s'exprime par la recherche d'un langage capable de revitaliser le mot et de faire renaître le corps. Mais cela implique une autre vision de l'homme et du monde.

¹⁹ Ibid., p.146-7

²⁰ Ibid., p.11

²¹ Ibid., p.10

²² Ibid., p.29

²³ Ibid., p.51

²⁴ Ibid., t.II, p.18

En 1931, avec le théâtre Balinais, il sent trouver à l'Orient une autre vision de l'homme et du monde. Il parle désormais d'une "culture des gestes", opposée à la "culture des mots" de l'Occident²⁵. Dans cette vision de l'homme et du monde, la notion de la culture rejoint celles du corps et de l'espace dans un tout "organique" : "J'appelle culture organique une culture basée sur l'esprit en relation avec les organes... Il y a dans cette culture une idée de l'espace et je dis que la vraie culture ne peut s'apprendre que dans l'espace, et que c'est une culture orientée"²⁶ Il s'agit en fait d'une culture non dualiste - comme celle de l'Occident - qui ne sépare pas le visible de l'invisible, le physique du psychique. L'unité est conçue sur tous les plans du réel, liée à toutes les énergies cosmiques ; la personne est le corps pluriel, une entité psycho-physique, où il n'y a plus de séparation entre le corps et l'esprit.

Le théâtre Balinais est pour Artaud une révélation, mais la révélation de ce qu'il savait déjà ; il repense ses idées, il en perçoit mieux le fondement métaphysique et la signification historique, il pousse plus loin ses recherches vers l'élimination du texte dans un « théâtre pur » et le retour du théâtre à sa pureté originelle.

Artaud constate dans son article sur le théâtre Balinais : « Les Balinais réalisent avec la plus extrême rigueur, l'idée du théâtre pur, où tout, conception comme réalisation, ne vaut, n'a d'existence que par sa degré d'objectivation sur la scène. Ils démontrent victorieusement la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création élimine les mots²⁷. » Si la mise en scène est dans une pièce de théâtre la partie spécifiquement théâtrale, ce langage qu'est le théâtre consiste dans tout ce qui occupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène et qui s'adresse d'abord au sens. Ce que Artaud avait cherché à travers les aventures du Théâtre Alfred Jarry prend enfin forme ; cette forme est une idée claire et distincte de la mise en scène comme langage spécifique du théâtre, du metteur en scène comme véritable auteur de l'oeuvre théâtrale. Il n'est plus question de décor qui joue, d'éclairages qui jouent, etc. selon le sens d'un texte mais de signes qui signifient immédiatement l'action dramatique.

Le « théâtre pur » qui hante la pensée d'Artaud s'opposait à toutes les formes de théâtre qu'il connaissait, y compris celui des réformateurs de son temps. Or les Balinais lui permettent de mettre un nom sur ce qu'il refuse : « Psychologie » ; le « théâtre pur » s'oppose donc au « théâtre psychologique ». Le langage des mots, en effet, est particulièrement apte à exprimer les sentiments et les passions, à traduire les conflits psychologiques, à montrer dans les drames sociaux leurs effets sur le caractère des individus. Le langage des mots est aussi le domaine de la pensée claire qui s'applique à réduire l'inconnu au connu. Il est donc normal qu'un théâtre « branche de la littérature », soit « un théâtre psychologique ». Au contraire, un théâtre dont le langage est dans l'espace exprime une réalité que les mots ne peuvent saisir précisément parce qu'elle n'est pas psychologique ; « il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre ... peut exprimer des sentiments et des passions aussi bien que le mots²⁸ », mais de constater qu'il est fait de signes directement liés à un autre *signifié* qui est proprement métaphysique, c'est-à-dire, aux yeux d'Artaud, de nature cosmique et non psychologique.

²⁵ Ibid, t.IV, p.129

²⁶ Ibid., p.201-202

²⁷ Ibid, p.64-65.

²⁸ Ibid, p.85.

Le théâtre est donc, par essence, destiné à représenter ce monde obscur que la psychologie ne connaît pas et que la métaphysique révèle. Or où trouver l'essence dans sa pureté sinon aux origines ? Si le théâtre Balinais est un modèle de « théâtre pur », c'est parce qu'il est l'héritier d'une très ancienne tradition et que, par elle, il reste plus près des origines. Or, on sait que le théâtre est né de et dans la religion. Le théâtre le plus proche de son commencement a donc une vocation religieuse. Si le théâtre est religieux par essence, cela veut dire que sa fin n'est pas le plaisir que procure la beauté ou même le jeu. Artaud n'a jamais cru que le théâtre avait pour vocation de distraire le spectateurs. Il retrouve donc dans la signification religieuse du « théâtre pur » une constante de sa pensée.

Ce qu'Artaud a vu à l'Exposition coloniale, ce n'est pas quelque chose qui serait pour le Balinais ce qu'est la messe pour les catholiques, il ne s'agit pas d'un culte lié à une théologie et célébré sous la direction des prêtres. Artaud n'a pas besoin de savoir ce que sont les dieux des Balinais ni même s'il y a une caste sacerdotale : ce qui, à ses yeux, est religieux dans de tels spectacles, c'est justement quelque chose qui est indépendant de la forme religieuse historique. Acteurs et spectateurs ne sont pas au théâtre pour y remplir une obligation religieuse : cela ne veut pas dire qu'ils y oublient leurs dieux. On peut prendre plaisir à exercer une activité qui n'a pourtant pas pour fin ce plaisir et on peut communiquer avec le monde des dieux en dehors des cérémonies du culte. La notion de fête est sans doute celle qui correspond au vœu d'Artaud qu'exauce le Théâtre Balinais : cette troupe venue à l'Exposition coloniale de Paris pour donner des représentations devant un public non des fidèles mais des curieux, cette troupe ne transforme évidemment pas en spectacle une cérémonie sacrée : il n'empêche que l'action dramatique ne soit essentiellement participation au milieu divin. Le caractère religieux et même mystique de cette participation n'implique nullement qu'il y ait profanation à donner ces représentations en dehors du peuple fidèle : elles sont spectacles parce qu'elles sont profanes et elles sont profanes parce qu'elles sont « réjouissance » ; mais ce qui « réjouit », c'est précisément la « communication » avec « un principe transcendant²⁹ »

c) Un langage "de signes"

La scène devient selon Artaud le lieu où le nouveau langage s'inscrit et se développe : « Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé³⁰ ».

Hors des mots et de l'écriture, Artaud appelle une autre écriture qui est la transcription du corps lui-même dans l'espace : « Une forme de créer poésie dans l'espace...appartient au langage par des signes...par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu'ils existent dans certaines pantomimes non perverses³¹ ».

²⁹ Ibid, p.310.

³⁰ Ibid., t.IV, p.45

³¹ Ibid., p.47-48

Le théâtre Balinais, théâtre oriental, était pour Artaud une grande découverte ; ce spectacle « qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, de la musique »³² est le spectacle qu'Artaud veut réaliser sur la scène : « à travers leur dédale de gestes, d'attitudes, des cris jetés dans l'air, à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisée, se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots »³³. Tout dans le nouveau théâtre va s'organiser autour du corps de l'acteur, dans un système de signes qui nous donne cette idée d'une « métaphysique tirée d'une utilisation nouvelle du geste et de la voix ».³⁴

Parce que le théâtre est l'art qui ne fait saisir que le visible ; et plus il parle par des signes purs et physiques, plus son efficacité est grande sur les spectateurs. La passion ne se livre pas à partir d'un geste abstrait ou d'une vague expression du visage. Elle peut par la précision de ses moyens d'expression, faisant toute une économie de signes extérieurs. C'est l'impression qu'Artaud retient du spectacle Balinais, quand il parle de son « intellectualité admirable que l'on sent crépiter partout dans la trame serrée et subtile des gestes, dans les modulations infiniment variées de la voix... D'un geste à un cri ou à un son, il n'y a pas de passage : tout correspond comme à travers de bizarres canaux creusés à même l'esprit ! ».³⁵

Mais si l'acteur artaudien constitue l'élément le plus essentiel et efficace du spectacle, cela ne veut pas dire que son jeu est fondé sur l'improvisation. Au contraire : « tout en effet dans ce théâtre est calculé avec une adorable et mathématique minutie. Rien n'y est laissé au hasard ou à l'initiative personnelle ».³⁶

Et il devient plus précis lorsqu'il s'agit de ses projets de mise en scène : « Sans rien tuer de la spontanéité propre à chaque acteur : le ton de voix, la gesticulation, les mouvement d'ensemble, seront calculés pour obéir à un rythme où tout prendra sa place. La mise en scène, étayant la pièce fonctionnera comme une machine bien montée ».³⁷

Si les textes d'Artaud peuvent nourrir une pratique théâtrale, c'est par leur radicalité même – celle d'une pensée sur le théâtre et ses possibles. « Artaud, dit Grotowski, était un grand poète de théâtre, ce qui signifie un poète des possibilités »³⁸. Et s'il y a une fécondité d'Artaud, c'est précisément, comme l'a bien compris Brook³⁹, parce qu'il a apporté non pas une méthode que l'on pourrait chercher à appliquer mais une vision inscrite dans de grandes métaphores. Sur la route des réponses réelles, elle indique le chemin. Pourtant, sans la quête incessante de cette source, il n'est pas du théâtre vivant.

³² Ibid., p.64

³³ Ibid.

³⁴ Ibid., p.65

³⁵ Ibid., p.69

³⁶ Ibid.

³⁷ Idem., t.II; p.121-122

³⁸ « Il n'était pas entièrement lui-même », in *Vers un Théâtre Pauvre*

³⁹ « Le Théâtre Sacré » in *L'Espace Vide*.

IV. L'héritage du Théâtre Grec

Artaud s'est assez peu soucié, dans ses écrits au moins, du théâtre antique, tant il était fasciné par le théâtre oriental. Pourtant entre Eschyle et Artaud existent plus que des similitudes ou des survivances : le théâtre d'Eschyle et, à un moindre degré celui de Sophocle étaient déjà, il y a vingt-cinq siècles, des « théâtre de la cruauté ».

Il ne s'agit pas d'imposer à Artaud un héritage que celui-ci aurait négligé sinon renié. Mais on découvre entre les deux dramaturgies des correspondances, des rencontres profondes tant sur le plan métaphysique que sur celui de l'organisation technique et de la fonction du théâtre. « Le théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée, convulsive... Il s'agit de rendre à la représentation théâtrale l'aspect d'un foyer dévorant, d'amener au moins une fois au cours d'un spectacle, l'action, les situations, les images à ce degré d'incandescence implacable... »⁴⁰

Le théâtre est chose grave et dangereuse. L'enjeu en est à la fois l'humain et l'univers. Car le théâtre est d'abord essentiellement métaphysique. Tous les moyens d'expression utilisés par l'homme y ont leur place : le geste, la danse, la musique qui peuvent mieux que la parole constituer le langage total et spécifiquement théâtral existaient déjà dans les chœurs de la tragédie grecque. Nous nous interrogerons sur la procès qu'Artaud intente au verbe et qui met en question en effet toute la civilisation occidentale. D'autre part, l'importance primordiale que l'auteur du « Théâtre et son Double » donne au metteur en scène, le soin qu'il apporte à l'organisation du théâtre, sa conception d'un théâtre total qui entraîne acteurs et spectateurs au cœur d'une cérémonie presque sacrée, ne nous semblent pas étrangers à la signification profonde que les Grecs accordaient à la représentation de l'Orestie par exemple. Enfin, nous tâcherons de comprendre le sens véritable de cette cruauté qui éclate dans l'espace et dans le temps et qui est selon Artaud, et selon Eschyle, l'expression même de la vie.

a) Le Verbe en procès

Un nouveau langage est né, qui restitue au corps sa royauté et retrouve toutes les harmoniques sur-réelles que nous n'entendons plus. Ce langage s'est édifié contre quelque chose, contre un autre langage, contre la civilisation qui l'a engendré. « Le Théâtre et son Double », plus qu'une somme de nouveaux principes, plus qu'un cours d'art dramatique, est tout entier une critique systématique qui accuse l'histoire de l'Occident. « Le Verbe est mort ! » vaticine Artaud. Et alors l'Occident a perdu le fondement et la justification de toutes ses valeurs.

On doit reconnaître que en l'Occident, le verbe a pris la prééminence sur toutes les autres formes d'expression comme la peinture ou la musique. A partir du XVII^e siècle, le théâtre, bannissant tout ce qui dérangeait l'ordre des convenances, se cantonna très précisément dans le domaine de la parole et les jeux de scène étaient réduits au minimum. Tout alors est convention : la rampe, le rideau, les décors, les personnages... Le théâtre classique, né de la scène close est essentiellement

⁴⁰ Ibid., p.373

apodidactique et se sert du langage comme d'un instrument de déduction qui raconte, explique et démontre...

Ce théâtre trouve naturellement sa forme d'expression dans le dialogue. C'est là le scandale dénoncé par Artaud : "Comment se fait-il qu'au théâtre... en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut, tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue... soit laissé à l'arrière-plan ?"⁴¹ Le théâtre occidental n'est plus métaphysique ; il est essentiellement psychologique et baigne dans un enchaînement linéaire de répliques ! "Le dialogue - chose écrite et parlée - n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre ; et la preuve, c'est que l'on réserve dans les manuels l'histoire littéraire du langage articulé"⁴².

Artaud veut à toutes forces supprimer la dictature de cette langue parasite qui fait loi et retrouver l'improvisation directe à partir de la scène, la fougue originelle. C'est un choix fondamental qui nous est imposé entre une imitation plus ou moins réaliste de l'homme que nous livre le théâtre de la parole et une représentation vraie et totale de l'homme qui exige alors la mise en oeuvre de tous les moyens artistiques connus. Artaud veut remonter du mot au verbe originel et du verbe au geste ; il veut "briser le langage pour toucher la vie".

Cependant les tragédies antiques ne constituent-elles pas aussi un "théâtre de la Parole" ? Sont-elles alors condamnées comme tout le théâtre occidental par le juge impitoyable qu'est Artaud ? Apparemment l'accusation semble justifiée ; dans la tragédie grecque on trouve les deux griefs que renferme le théâtre occidental : une large utilisation de la parole et la présence de la forme dialoguée qu'Artaud stigmatise si violemment⁴³.

Avant d'entamer plaidoyer ou réquisitoire, il faut tenir compte des conditions dans lesquelles il nous est permis d'approcher ces oeuvres. En effet celles-ci nous ont été transmises par les manuscrits et nous ne possédons de façon absolument certaine que l'élément verbal et écrit. Mais Artaud connaissait l'importance du langage gestuel et total chez les Grecs : "...Si nous nous montrons aujourd'hui tellement incapables de donner d'Eschyle, de Sophocle, de Shakespeare une idée digne d'eux, c'est très vraisemblablement que nous avons perdu le sens de la physique de leur théâtre. C'est que le côté directement humain et agissant d'une diction, d'une gesticulation, de tout un rythme scénique nous échappe. Côté qui devrait avoir autant sinon plus d'importance que l'admirable dissection parlée de la psychologie de leurs héros. C'est par ce côté, par le moyen de cette gesticulation précise qui se modifie avec les époques et qui actualise les sentiments que l'on peut retrouver la profonde humanité de leur théâtre".⁴⁴ On peut donc déjà affirmer qu'avec le langage articulé, coexistait un langage plastique et spatial, idéographique tel que l'a défini Artaud.

Pour Eschyle et Sophocle, la scène est le lieu privilégié sur lequel la Théorie du chœur est la seule réalité métaphysique : "La tragédie est d'abord un chœur et non

⁴¹ Ibid., p. 45

⁴² Ibid., p.45

⁴³ Cf. par ex. : Eschyle, Les Sept contre Thèbes, v.375-676-Prométhée Enchaîné, v.785-876.in Tragiques Grecs: Eschyle, Sophocle.

⁴⁴ Ibid., p.128

pas un drame”⁴⁵. Sa fonction et sa structure sont alors celles des Mystères Orphiques ou de ceux d’Eleusis menés par une conception de la beauté pure et vivante, violente mais totale qui à l’origine habitait le cosmos.

L’aspect psychologique est présent en effet dans les personnages d’Eschyle et de Sophocle ; mais il serait faux de considérer leur théâtre comme un théâtre psychologique au même titre que celui de Racine ou Corneille. Le drame d’Eschyle et de Sophocle ne repose guère sur l’évolution d’une situation psychologique. Il est un sorte de “tourbillon vivant et synthétique” composé de formes, de sentiments, de paroles “au milieu duquel le spectacle prend l’aspect d’une véritable transmutation”.⁴⁶

b) L’organisation théâtrale

Si le théâtre antique n’avait pas élaboré une théorie de la mise en scène aussi précise que celle d’Artaud, il vivait en fonction de principes identiques et aurait sûrement reconnu cette définition du « Théâtre et son Double » : “...La mise en scène pure contient par des gestes, par des jeux de physionomie et des attitudes mobiles, par une utilisation concrète de la musique tout ce que contient la parole, et puis elle dispose aussi de la parole. Des répétitions rythmiques de syllabes, des modulations particulières de la voix enrobant le sens précis des mots, précipitent en plus grand nombre les images dans le cerveau, à la faveur d’un état plus ou moins hallucinatoire, et imposent à la sensibilité et à l’esprit une manière d’altération organique qui contribue à enlever à la poésie écrite la gratuité qui la caractérise communément”.⁴⁷ Ce pourrait presque être le commentaire de certaines scènes d’Agamemnon, des Perses, ou d’Ajax...

Artaud ne se contenta pas de trouver le contenu de son théâtre, d’en édifier la théorie ; il en organisa très précisément le côté vivant et concret. Ce souci constant s’explique par l’idée de totalité qui fait de chaque point, par son appartenance à l’ensemble, un élément important. La liaison étroite du théâtre avec la vie que réclame Artaud va de pair avec des liens multiples et tout aussi resserrés à l’intérieur de la machine théâtrale “Le spectacle est représentation au sens de déploiement d’un volume, d’un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace”,⁴⁸ et tout y participe. Aussi voyons-nous Artaud s’attacher à la fois à l’organisation matérielles de son théâtre et à l’influence de celui-ci sur les spectateurs, pressé d’en déterminer en même temps le programme et la signification. Nous avons montré combien les évolutions scéniques étaient réglées avec la plus grande précision dans l’orchestre grecque. Les rencontres ne s’arrêtent pas à ce seul point et il est dans la logique des choses qu’une même conception métaphysique et dramatique entraîne de similaires tendances sur le plan du sens et de la technique.

Nous arrêtons donc d’abord à l’étude de l’organisation théâtrale, même si ce plan concret et très quotidien semble secondaire, car il témoigne d’une correspondance profonde sur le fond et sur la forme.

⁴⁵ Nietzsche, La Naissance de la Tragédie, p.59

⁴⁶ Artaud, t.V, p.41

⁴⁷ Ibid., t.IV. p.145

⁴⁸ Ibid., p.104

Examinons en premier lieu l'emplacement théâtral. En Grèce, l'hémicycle qui entoure l'autel du dieu est le lieu géométrique et inaltérable de la passion théâtrale. Pour plafond, le ciel... La dimension cosmique de toute représentation pouvait ainsi être saisie immédiatement ; les conventions scéniques avaient à peine besoin d'exister ; l'espace se déployait de lui-même aux yeux des spectateurs massés sur les gradins. Au fond de l'orchestre s'élevait une construction assez haute, le *skene* où se trouvaient les loges des acteurs et des choreutes. Devant elle, le *proskenion* supportait les décors. Les acteurs et le chœur jouaient dans l'orchestre sur le sol lui-même. Le rideau était inconnu et les décors, simples châssis peints, adossés au mur, étaient peu importants.

Artaud va plus loin encore et exige un dépouillement total. Sa conception de l'édifice théâtral se veut aussi révolutionnaire que ses théories. "C'est ainsi qu'abandonnant les salles de théâtre existant actuellement nous prendrons un hangar ou une grange quelconque, que nous ferons reconstruire selon les procédés qui ont abouti à l'architecture de certaines églises ou de certains lieux sacrés, et de certains temples du Haut-Tibet".⁴⁹ Quatre murs sans la moindre décoration et point de scène ; le public est massé en bas, assis au milieu, sur des sièges mobiles, qui lui permettent de suivre à chaque instant le spectacle.

La scène traditionnelle n'existe donc plus ; "un emplacement central sera réservé" cependant afin qu'éventuellement l'action puisse se rassembler et se nouer. Tels sont très schématiquement les plans du lieu théâtral à Athènes et selon Artaud. De ceux-ci se dégage, constante, la présence du sacré rendue palpable jusque dans l'architecture. Le théâtre est le véritable temple de Dionysos, divinité populaire de la vigne et de la nature. L'autel placé sur le devant de l'orchestra est là pour rappeler cette origine religieuse. Il n'y a pas de scène non plus, à proprement parler, dans le théâtre grec ; les acteurs et le chœur jouaient de plain-pied.

Nous avons souligné combien la partie mise en scène prime pour Artaud sur tout le reste. "Pour moi, nul n'a le droit de se dire auteur, c'est-à-dire créateur, que celui à qui revient le maniement direct de la scène", écrit Artaud.⁵⁰

Eschyle était à la fois auteur, acteur, régisseur et *choeute*. Maître du jeu, il dirigeait les répétitions des *choreutes*, instruisait les acteurs, réglait les évolutions ; il imaginait les pas et interprétait parfois le rôle de protagoniste. Il contrôlait aussi la partition musicale et souvent même la composait. Il choisissait les formes et les couleurs des costumes, décidait les décors et surveillait leur exécution ; il s'occupait même du bruitage... Artaud remplissait, lui aussi, toutes ces tâches.

On voit que le théâtre grec et le théâtre d'Artaud rejettent ensemble la scène close à l'italienne, l'effet recherché est bien la même : celui du mélange total des éléments en fusion et de leur lente montée sous pression jusqu'au brutal jaillissement qui s'élance le plus haut possible et brûle tout ce qu'il touche. Les théâtres de la terreur et de la cruauté, antique et moderne, sont ainsi des sombres cratères d'où s'élève par la répercussion constante du verbe et d'action entre la scène et le public, la communion corrosive avec un métaphysique cosmos.

⁴⁹ Ibid., p.93

⁵⁰ Ibid., p.141

c). De la Terreur à la Cruauté

Les thèmes choisis par Artaud pour son théâtre de la Cruauté sont, dit-il, cosmiques, universels, et doivent être capables de répondre à l'agitation et à l'inquiétude de notre siècle. Il faut en effet toucher le spectateur, le bouleverser métaphysiquement. Le théâtre pour Artaud comme pour Eschyle n'était pas un art gratuit, n'existant que pour lui-même. La raison d'être du théâtre est dans sa fonction. Il doit entretenir avec le spectateur des rapports vitaux et établir la communication perdue.

Déjà le théâtre antique avait ainsi établi la communication : "Le phénomène dramatique ...métamorphose l'homme à ses propres yeux et le fait agir comme s'il était entré dans un autre corps, comme s'il avait changé de caractère...Et ce phénomène prend le caractère d'une épidémie : une foule entière se sent envoûtée... Cette sorte d'envoûtement est la condition de tout art dramatique".⁵¹

Artaud, dans « Le Théâtre et son Double », ne dit pas autre chose quand il compare le théâtre à la peste, qui est l'expression de la cruauté. Il tient à préciser : « Cruauté n'est pas synonyme de sang versé, de chair martyre, d'ennemi crucifié. Cette identification de la cruauté avec les supplices est un tout petit côté de la question... On peut très bien imaginer une cruauté pure sans déchirement charnel »⁵² qui serait à la fois la vie et la mort et mènerait les êtres et les choses inéluctablement. C'est en matérialisant cette notion suprême que le théâtre peut retrouver sa portée universelle et son efficacité. Le ressort principal en sera la peur, l'hallucination, l'angoisse...

La cruauté sombre et violente est présente et vive aussi bien à Troie qu'à Mycènes, qu'à Thèbes ou à Argos : "Le lion mangeur de chair crue a sauté le mur et à sa soif il a lapé le sang royal".⁵³ Le poids de cette fatalité, de cette absence totale de liberté est la dimension tragique de toute l'Antiquité. Cette conscience d'une loi de partage impersonnelle, aveugle, impartiale, qui décide à l'avance du sort de chacun, contre laquelle les dieux mêmes ne peuvent rien, est l'axe immuable de toute une cosmogonie sacrée qu'a vécu, jusqu'au Ve siècle avant J.-C., le peuple grec.

Le destin est l'ordre du monde que nul n'a le droit de fausser, c'est la terreur, c'est la cruauté souveraine. "Du point de vue de l'esprit, cruauté signifie rigueur, application, et décision implacable, détermination irréversible, absolue".⁵⁴ L'enchaînement immuable des choses est nécessairement cruel. Clytemnestre et Egisthe sont soumis à la même loi qu'Agamemnon. Mais pour l'être humain, le destin, la cruauté n'existent qu'à partir du moment où il en prend conscience. "La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un".⁵⁵

⁵¹ Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, p.57

⁵² Artaud, t.IV, p. 121

⁵³ Eschyle, *Agamemnon*, traduction de Paul Claudel.

⁵⁴ Artaud, t.IV, p.121

⁵⁵ Ibid.

Cette revue sommaire montre que les théâtres d'Aschyle et d'Artaud témoignent d'une théorie et d'une direction semblables. Les rencontres sur le plan d'organisation matérielle viennent confirmer encore une appartenance profonde au même idéal cosmique, philosophique et dramatique. Bien souvent Eschyle nous aide à comprendre Artaud. Il est étonnant de voir à quel point étaient liés dans la tragédie grecque tous les principes essentiels qui sont aussi la base du « Théâtre et son Double ».

Conclusion

Artaud a repris au mime grec, à la tragédie romaine, aux clowns et acrobates du Moyen-Age, et enfin aux acteurs balinais ce qu'ils pouvaient lui offrir, le legs d'une tradition où le geste domine le verbe, où les personnages sont stylisés, où l'on ne s'occupe pas de littérature. Il a repris cette technique universelle, mais l'a voulue pensée, réfléchie, non seulement expérimentée mais vécue. Artaud a proclamé mieux que quiconque qu'il fallait briser certains cadres. Il a voulu confondre tous les genres en une explosion artistique et sociale déterminante. Le théâtre se fait désormais en communication avec les forces spontanées de la rue, de la guerre. A la fois entraîné par son siècle et le guidant, Artaud a exprimé le désir d'expérimenter et vivre un théâtre qui tourne à la fois vers le passé et vers l'avenir :

« Ce n'est pas en vain que tout les jeunes gens de 20 à 25 ans, et qui pensent, ont senti que le *Théâtre de la Cruauté* était dans la voie du vieux théâtre primitif, et l'écrivent. Qu'ils le contestent ou qu'ils le nient, il faudra bien que les gens en place reconnaissent que le *Théâtre de la Cruauté* a l'avenir avec lui. »⁵⁶

Un théâtre moderne doit donc retrouver la voie du vieux théâtre primitive. Or c'est dans la tragédie antique qu'Artaud a trouvé le modèle d'un théâtre où la quête rétrospective va de pair avec la quête prospective ; où on a su retrouver « les jaillissements des forces permanentes » et « les inquiétudes de l'époque »⁵⁷. Alors que le théâtre balinais est an-historique, il est permanent, il a la permanence de l'idée, de l'« idée du théâtre pur », il est « théâtre de quintessence »⁵⁸. cette quintessence, l'expérience de *Cenci* cherche à la retrouver. Dès lors, le modèle auquel se réfère Artaud se situe hors du temps , à la fois archaïque et moderne ; primitif, en ce sens qu'elle est antérieure à toute histoire connue. Tel est l'état rêvé qu'il veut retrouver : une idée qui échappe au phénoménal, donc à l'historique, autant qu'au cosmique. La formule de Derrida devient alors lumineuse : « pour Artaud, l'avenir du théâtre donc l'avenir en général ne s'ouvre que par l'anaphore qui remonte à la veille d'une naissance ».⁵⁹

⁵⁶ Artaud, t.V, p.204

⁵⁷ Ibid, p.47

⁵⁸ Artaud, t.IV, p.80

⁵⁹ L'Ecriture et la Différence, p.341

參考書目

Antonin Artaud, Oeuvres complètes, tome I, II, III, IV, V, IX, X, XIII, Ed. Gallimard, 1978

Pierre Brunel, *Théâtre et Cruauté ou Dionysos profané*, Bibliothèque de l'Imaginaire, Librairie des Méridiens, 1982

Ronald Hayman, *Artaud and after*, Oxford University Press, 1977

Monique Borie, *Antonin Artaud : Le théâtre et le retour aux sources*, nrf, Bibliothèques des Idées, Gallimard, Paris, 1989

Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Vrin, Paris, 1974

Susan Sontag, *A la rencontre d'Antonin Artaud*, Christian Bourgeois, Paris, 1973

Franco Tonelli, *L'esthétique de la cruauté*, Nizet, Paris, 1972

Camille Dumoulié ; *Antonin Artaud*, coll. "Les contemporains", Le Seuil, 1996

Alain et Odette Virmaux, *Antonin Artaud, Qui êtes-vous?*, Editions La Manufacture, 1996

Paule Thevenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Seuil, 1993

Jacques Garelli, *Artaud et la question du lieu : essais sur le théâtre et la poésie d'Artaud*, José Corti, Paris, 1982

Bettina L. Knapp, *Antonin Artaud : Man of Vision*, Swallow Press / Ohio University Press, 1980

Jacques Derrida, Paule Thevenin *The Secret art of Antonin Artaud*, the MIT Press, 1998

Mireille Larrouy, *Artaud et le théâtre*, CRDP Midi-Pyrénées, 1997

Jacques Derrida, *l'Ecriture et la Différence*, Le Seuil, 1967

Artaud, collectif dirigé par Philippe Sollers (groupe Tel Quel), Centre culturel international

Albert Bermel, *Artaud's Theatre of Cruelty*, Taplinger Publishing Company, New York, 1977

Timothy J. Wiles, *The Theater Event : Modern Theories of Performance*, The University of Chicago Press, 1980

Gérard Duroroi, *Artaud, l'Aliénation et la Folie*, coll. Thèmes et textes, Larousse, 1972

Robert Brustein, *The theatre of Revolt*, Little, Brown and Company, Boston-Toronto, 1964

- Bernard Dort, *Théâtre en jeu*, Essais de critique , 1970-1978, Seuil, 1979
- Jean Fanchette, *Psychodrame et théâtre moderne*, Buchet/Chastel, 1971
- Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Coll. Le Temps du Théâtre ; Actes Sud, 1997
- Daniel Joski, *Artaud*, coll. "Classiques du XXe siècle", Editions Universitaires, 1970
- Katell Floch, *Antonin Artaud et la conquête du corps*, Association Découvrir, 1995
- Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre Pauvre*, La Cité, Lausanne, 1971
- Emilie Copfermann, *La Mise en Crise Théâtrale*, François Maspéro/Cahier Libre, 1972
- Artaud* (colloque de Cerisy, 1972) 10/18, 1973
- Danièle André-Carraz, *L'expérience intérieure d'Antonin Artaud* ; Librairie St Germain-des-près, Paris, 1973
- Jean-Jacques Lévêque, *Antonin Artaud*, coll. 'Les plumes du temps', Henri veyrier, Paris, 1985
- Eric Sellin, *The dramatic concepts of Antonin Artaud*, University of Chicago Press, 1968
- Jean Hort, *Antonin Artaud : Le suicidé de la société* ; Geneva : Editions Connaître ; 1960
- Alain et Odette Virmaux, *Artaud : un bilan critique*, coll. Textes et critique, Pierre Belford, 1979
- André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Folio, Gallimard, Paris, 1985
- Peter Brook, *L'Espace Vide*, Le Seuil, Paris, 1977
- Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, nrf. Gallimard, Paris, 1966
- F. Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, Folio, Gallimard, 1949
- H.C. Baldry, *Le théâtre tragique des Grecs*, François Maspéro, Paris, 1975
- Tragiques Grecs : Eschyle, Sophocle*, La Pléiade, Gallimard, 1967
- S.M. Eisenstein, *Ma conception du cinéma*, Buchet-Chastel, Paris, 1971
- S.M. Eisenstein, *Le film, sa form, son sons*, trad. Armand Panigel, Bourgois, Paris, 1976

Articles :

André Frank, *Antonin Artaud*, dans La Revue Théâtre, No.13, Bordas, été 1950

Helga Finter, *Antonin Artaud and the Impossible Theatre*, dans The Drama Review, No.4, winter,1997

Antonin Artaud, Magazine Littéraire, No.206(numéro spéciale consacrée à Artaud), 1984

Hilary Cohen, *Artaud's Cenci*, dans The Drama Review, No.2, vol.26, summer,1982

Marie Kane, *Gaston Baty and Antonin Artaud : Precedents and Parallels*, dans Theatre Research International, No.1, Vol. VI, Oxford University Press, 1980/1981

Pierre Pasquier, *Athlétisme affectif et ascèse blanche chez Antonin Artaud*, dans Revue d'Histoire du Théâtre , Publication de la Société d'Histoire du Théâtre, 1982/1983

Leopold Peeters, *Texte et langage au Théâtre selon Artaud*, dans French Studies in South Africa, Association of French Studies in South Africa, No.12, 1983

Monique Borie, *Artaud et la quête des sources au théâtre*, dans Art Press, No. Spécial : le Théâtre, art du passé, art du présent, 1989

Paule Thevenin, *L'Impossible Théâtre d'Antonin Artaud*, dans Théâtre en Europe, No.9, 1986

Sur la parole d'Antonin Artaud, entretien avec Jean-Paul Aron, Alain Cuny, C.Khaznadar, R.Weingarten, dans Qu'est-ce que la culture française, essais réunis par J.-P.Aron, Denoel/Gonthier, 1975

《劇場及其複象》

The Théâtre et Son Double

安托南・阿鐸
(Antonin Artaud) 原著

目錄

阿鐸戲劇觀	1-7	頁
序言：劇場與文化	8-12	頁
劇場與瘟疫	13-24	頁
舞台調度與形上學	25-33	頁
劇場與煉金術	34-36	頁
論峇里島戲劇	37-47	頁
東方戲劇與西方戲劇	48-51	頁
棄絕傑作	52-58	頁
劇場與殘酷	59-62	頁
殘酷劇場（第一次宣言）	63-71	頁
論殘酷的書簡	72-74	頁
論語言的書簡	75-86	頁
殘酷劇場（第二次宣言）	87-91	頁
情感運動員	92-97	頁
札記兩則	98-101	頁
瑟拉凡劇團	102-105	頁
阿鐸年表	106-109	頁

阿鐸的戲劇觀（代序）

—有如挖開深淵傳來的呻吟：受傷的大地在呼喊，但有聲音升起，深沈如深淵之洞，是深淵之洞在呼喊。

在西方戲劇史上，戲劇理論多出於詩人、作家、知識份子（如亞里斯多德、雨果、歌德、尼采等）之手。是他們主導了戲劇發展的方向，而他們的考慮多是從劇本出發，較少思考實際舞台演出的問題。從十九世紀末到二十世紀，舞台成為戲劇論戰的焦點。以前只屬技術範疇的舞台調度，在戲劇逐漸獨立於文字之後，就成為戲劇理論最重要的著眼點。二十世紀的語言危機和影像的日趨重要，更使得戲劇全力追求一種獨立的劇場特性。阿鐸就是這種大趨勢下的一個關鍵性人物。

阿鐸雖然也是詩人、作家，但他更是一位全方位的劇場人，不但實際參加演出，也寫劇本、導演並創辦主持過兩個劇團。雖然他的劇場理想未能實現，但他在戲劇論著〈劇場及其複象〉中所揭櫫的戲劇烏托邦卻經由不同國家、不同美學流派持續擴散，對二十世紀後半葉的劇場起了決定性的影響，舉凡演員肢體的運用、音樂的作用、劇本的角色、演出和觀眾空間的互動，當代劇場工作者或多或少都受到他的啟發。美國藝評家宋妲（Susan Sontag）因而認為，二十世紀歐美嚴肅劇場的走向，可分為“阿鐸之前”和“阿鐸之後”。他對當代劇場的影響，只有布萊希特(Brecht)可以比擬。

《劇場及其複象》是阿鐸對劇場本質和功能的思辯，為當代劇場重要文獻。收錄了他在 1932 至 1938 年間發表的戲劇論述，包括書信、論文、演講稿、宣言、札記等。這本書沒有提出一套嚴謹的系統化理論，也不是一本劇場教戰手冊，而是擲向西方傳統劇場的挑戰書。它的文字糾纏、蕪雜，但元氣淋漓；它的敘述旁枝蔓延，常有重複甚至相互矛盾之處，但充滿原創性和詩意的跳躍思惟。他不喜推理性文字，卻擅以震撼性類比（如劇場與瘟疫、劇場與煉金術、劇場與殘酷等）製造戲劇性效果。因為他所尋找的正是一種“不去界定思想，而能促使人思考”的語言（見〈東方劇場與西方劇場〉p. ）。當代劇場大師彼得·布魯克(Peter Brook)曾說，“看他的文字，這個人顯然是瘋了，但他說的都是對的。”

以〈劇場與文化〉為開章引言，因為阿鐸認為，任何劇場變革若不是放在整

個文化的架構下來思考都是無意義的。事實上，西方戲劇的墮落只能從西方文化來了解：因為文化與生活脫了節、文化漸離本質。阿鐸曾是超現實主義的積極成員，他反對西方理性思惟的傳統。笛卡爾“我思故我在”的知性至上，到其後實證主義發展至極致，使超感性的世界與形上學失去原有的作用力與生命力。他認為二十世紀人類的危機，正是西方文化擺出理性的、道德的姿態，將人壓縮為一種思考工具，將形上與形下、感性與理性、身體與精神割裂為二元世界，愈文明，就愈迷失，無法找到自己在宇宙中的位置。因而阿鐸汲汲於向東方重直觀的文化和重視超自然力量的原始文化取經。

德希達(Derrida)說，阿鐸的批評“動搖了整個西方歷史”。西方傳統一直將文化、尤其是劇場與人、人文主義連在一起，而阿鐸卻是反人文、反人文主義的。他認為“戲劇從不是為了描繪人和人的作為”，強調個人使劇場充斥了心理，也就是與戲劇不相干的東西，就像法國古典戲劇完全被文字主宰。要挽救這種劇場的頹勢，就必須轉向劇場的源頭－神話與儀式。

阿鐸明白指出，劇場的真正目的在“創造神話，表現最普遍性的生命”。他關心的是，創造一個以神話和儀式為基礎、為動力的劇場，一種宗教及神祕主義的劇場，為通向生命和宇宙的奧祕打開一扇門，使劇場得到形上的、宗教的層次。峇里島戲劇之所以吸引他，就因為它的原始動力是神話。多數峇里島劇場都經數百年無數次重寫，去除了個人印記，而保有神話層次，這是東方劇場與西方不同之處。此外，它的劇場語言是完整全面的：它以頌歌給話語另一個層次，以舞蹈、默劇給身體另一個層次，以神話的面向連接宇宙，因此峇里島保留了“原始語言”。他的這種說法與盧梭在《論語言的起源》的說法很接近。盧梭也認為，在語言誕生之前的語言是手勢、歌詠，因而更接近世界的真實。

莫里諾夫斯基(Molinowski)將神話看作是人類文明的強大力量。每一個時代、每一個社會、每一個民族，乃至每一個人，都有其神話。它是民族的夢，是個人的潛在慾望。神話與生命密切相關。它發掘最基本的真理，幫助人了解並接受他在宇宙中的位置。而儀式是神話的具體表現。李維·史托斯曾說，儀式是與神話緊密相連的。他指出，神話屬觀念層面，而儀式屬動作層面。儀式與神話互為表裡。(Levi-Strauss, 結構人類學 Anthropologie Structurale)。

劇場就應是儀式，以隱喻和結構創造一種神話真實，呈現一個宇宙層次的事件，使人超越日常生活的擾攘和瑣碎。這種劇場不是訴諸觀眾的精神或感官，而是訴諸他“全部生命。他們的生命和我們的生命。我們是在舞台上玩命。”(t II, p

13)。

阿鐸賦予神話的重要性，是他反對傳統戲劇的主要關鍵。西方戲劇離神話、祭祀的源頭愈來愈遠。幾世紀以來，西方藝術一直崇奉以模仿(mimesis)、再現(representation)等觀念為核心的亞里斯多德美學和以心理刻劃為能事的寫實劇場。戲劇的目的只在模擬現實或反映生活，對人物的心理做細緻的刻劃。他認為，這是西方戲劇藝術墮落的主要原因。

阿鐸認為，劇場的目的在使人“拋棄人類慣常的限制和力量，將所謂現實的疆域無限擴大”。他強調劇場非理性的一面，將人從作為社會人的種種束縛中解放出來，把人重新放入宇宙原始的混沌狀態之中。使劇場產生一種能量，讓人與自己、與宇宙接觸。這種接觸的產生，是一種既是精神也是肉體的現象，就像瘟疫一樣猛烈。這種劇場超越理性與心理，既不敘述一個事件，也不討論一種理論、一種假設，也不是從外表呈現生活，而是一種當下的行動。

使戲劇跳出對日常生活的模擬，就要重新定義劇場的使命：使觀眾經歷一種極限經驗、一種精神啟蒙，如參加宗教祭典一般，這種經驗不能重複。

當劇場以創造神話為目的，就可以了解阿鐸為何反對當時盛行的以娛樂中產階級為目的的《大街劇》(Théâtre de Boulevard)，也排斥傳統西方觀念中的文學劇場（在西方文學史中，戲劇一直是重要的一支），對現代戲劇的一些走向也頗不以為然。比如以戲劇宣揚理念(théâtre à thèse)或以戲劇介入社會運動(théâtre engagé)：“我認為現在的社會狀態不公，應加以摧毀。如果這是劇場該管的事，還不如用機槍掃射！”劇場不應在社會面著力，更不應在道德或心理層面著力。至於藝術劇場，他認為，追求藝術、追求美，就是追求愉悅；是追求外在的、短暫的效果。他要的是“破除一切，回歸本質。以戲劇特有的手段，達到本質”。對他來說，劇場應超越現實，超越社會衝突，它有更“崇高而隱密”的目的。

這“崇高而隱密”的目標究竟是什麼？

且看阿鐸如何解釋他選中《劇場及其複象》這個書名的理由：“這個書名可以回應這麼多年來我對劇場複象的思考：形上學、瘟疫、殘酷...”（致鮑龍信，1936）形上學、瘟疫、殘酷，這些劇場的“複象”，都可歸納為他的“殘酷美學”。

他所謂的“形上劇場”，是要劇場回歸人類對自身處境最基本的探索——也就是希臘人說的“命運”。而殘酷就最能代表人類的形上恐懼。

「殘酷」是阿鐸劇場觀的中心思想。儘管他曾在許多作品中一再對此觀念加

以闡釋、分析。但此詞卻不斷被人誤解、濫用。以殘酷為主題或手段的藝術作品，不論在劇場（如約翰福德 John Ford、克萊斯特 Kleist 的作品）、在文學（如薩德 Sade 作品）、在造型藝術（如 ）都不稀奇。但阿鐸卻將“殘酷”標舉為一種美學觀。

一般劇作家可能偶而使用殘酷題材，或在劇作中加入殘酷場景，但對阿鐸來說，劇場與殘酷間的關連是恆常且必不可少的。他認為，所有表演都應立基在殘酷的元素之上。亞里斯多德以悲劇所引起的“恐懼”與“憐憫”，達到淨化觀眾心靈的目的，是以殘酷為劇場的手段。阿鐸則相反，是殘酷以劇場為手段：殘酷既是生命的真義，劇場就應使觀眾意識到生命的殘酷。因此，所有劇場都應是殘酷的。

阿鐸所說的「殘酷」並非身體或道德意義的殘酷（當然，也不排除暴力、流血），但它主要是形上的：它不僅意含暴力、血腥、淫穢，更重要的是，它代表人類的形上恐懼：天地不仁，以萬物為芻狗。“殘酷”來自阿鐸對宇宙及人類處境的悲劇意識。他認為，宇宙間存在一種“惡意”（*méchanceté cosmique*），是人無法否認的。因而，在許多論述中，他一再使用“危險”、“可怕”、“恐怖”等字眼。伊底帕斯無論如何躲避，終究無法逃脫命運的詛咒，希臘人歸咎於英雄人物的性格缺失（*tragic flaw*）。這種宇宙間不可逃避的天羅地網，就是他所謂的“殘酷”：“我們並不自由。天可能塌下來。劇場首先就是要讓我們知道這個。”

所以殘酷，就是自覺，是一種清明的意識。阿鐸之對莎劇和所有自文藝復興以降戲劇的不滿，是因為這些戲劇不能引導人產生他所希望的自覺，而只是給人一種逃避。通過心理來處理人類命運及其奧祕的問題，是逃避問題，拒絕超越的可能。既然日常生活、戰爭、病痛已經是反應這些了，何必還要戲劇？

〈殘酷劇場〉讓我們看到真實，它令人不安，它讓觀眾在身體和精神上經歷一種痙攣。這個劇場超越理智，讓人體會深刻、原始、普遍的生命。阿鐸說，殘酷劇場“是一種痛苦的超越，但有再生的力量。它使人達到一種清明，發現新的價值。”阿鐸的淨化、治療，指的都是發現自我：自我的角色和力量。這不是自私、自我中心，而是使人對生存經驗的各種層面有更深的體認。

殘酷劇場不一定要通過血腥、暴力。“笑”也是一種重要手段。阿鐸認為戲劇之所以墮落，是因為它一方面失去了戲劇的嚴肅面，同時又失去了笑，失去了真正的幽默感和虛無混亂的精神狀態，而這正是所有詩的基礎。他盛讚馬克斯兄弟（Marx Brothers）的喜劇片。這種幽默，不是一種輕巧的滑稽，而是殘酷的。昆德拉就曾指出，喜劇比悲劇更殘酷，因為悲劇製造人類偉大的幻象，帶給人慰藉，

而喜劇卻毫不容情的顯現一切的無意義。幽默建立在破壞既有秩序，鬆動物體與物體、形式與意義之間的關係，具有強大的顛覆能量，讓心靈完全解放。

他創辦的第一個劇團就命名為“賈亦劇團”。賈亦(A.Jarry)就是以幽默（特別是黑色、荒謬、怪誕的笑）和對語言的破壞來顛覆中產階級保守的價值觀。

在殘酷劇場第一次宣言中，他也提出，以幽默與詩的象徵意義作為劇場的手段。

殘酷同時是極度的嚴謹、純淨、自律。因為導演是劇場的主要創作者，因而，殘酷劇場的“艱難與殘酷”，主要是“對我自己”，是一種艱難的劇場。同時他要人“正視衝突之源。如果這些衝突是黑的，這不是劇場的錯，是人生的錯。”

德希達在〈表演的終結〉一文中指出，殘酷劇場不是一種表演，而正是人生之不可表演者。人生是表演不可表演的源頭。(La vie est l'origine non representable de la representation.) “因而當我說「殘酷」，我也可以說「人生」”(IV,137) 古典戲劇只求反映人生，人生就成為其侷限。阿鐸因而認為古典戲劇“極其缺乏想像力”，戲劇應“與人生匹敵，不是個人的人生、以呈現人物為能事的個人的生命，而是一種完全釋放的生命，掃除了個人性，人只是一個倒影”(IV,139)。

“藝術不是人生的模仿，藝術模仿一個更超越的原則，藝術讓我們跟這種原則重新連接起來。”(IV,310)

這種劇場必須是訴諸觀眾的身體、搖撼他的感官，使他的潛意識鬆綁。與亞里斯多德的淨化論不同的是，它不是一個理性的過程，而是經由對所有感官的刺激，將人的生命力釋放。因而，他將劇場與瘟疫相提並論，不只是因為劇場像瘟疫一樣，具有感染力，而是因為，它是一種“啓示”：它迫使人正視真實的自我。去除面目、揭露謊言、怯懦、虛偽...它讓人面對命運，“採取一種英雄式的、高超的姿態。”

瘟疫不僅是對身體的破壞，它可以是一種解放。一旦面臨死亡，人能發揮內在潛力，打破生活的正常框架，從所有束縛中解脫。面對死亡的荒謬，患者會做出平常完全不可能的行為，將潛意識的種種衝動突然引爆出來。瘟疫所到之處就如同放了一把火，具有洗滌作用。

當戲劇的目的不同了，表現方式自當有所不同。因而，阿鐸構想中的劇場，不是在技巧上玩花樣，而是將劇產當作一種“空間的詩”。這是東方劇場（形上導向）勝過西方劇場（心理導向）之處。後者只取一個層面的形式，而前者取所有的層面。

阿鐸受到東方劇場的啟發，在峇里島戲劇中，他找到一個“純粹”劇場的典型：

- 一個具形上意義的劇場，相對於西方心理取向的劇場。
- 一種祭典劇場，其中沒有偶然或個人發揮的成份：一切都根據一種嚴格的象徵，經過極精細的、數學式的設計，不允許隨興。
- 它有其獨特的語言，是以造型和身體為基礎。
- 這個劇場從各個層面作用，同時有舞蹈、歌詠、默劇、燈效、道具、手勢、面具、偶和音樂。

這個例子讓他能界定劇場的特質：舞台並不是一個抽象的空間，只是演員在觀眾面前獨白和對話。“它是一個身體的、具體的地點，必須加以填滿，讓它講自己的語言”而劇場是“所有在舞台的空中的、以空氣來丈量、來界定，在空間中有密度的：動作、形狀、顏色、震動、姿態、叫喊...”〈劇場與形上學〉。阿鐸嚮往的是一種完全劇場。因而當他談劇場時，會談身體與呼吸、下意識和夢、生命與死亡、形上與詩、色彩與線條、空間與透視。

這是阿鐸劇場最重要的原則，要達到這樣一種劇場，就必須創造一種不同的語言表達方式。而讓空間說話的任務是屬於與台調度的，導演需塑造一個新的、身體的語言。

阿鐸強烈抨擊西方劇場對語言和對話的依賴，但他並非要將語言取消（阿鐸在他自己執導的〈宋希公爵〉Cenci 一劇中，也使用語言、對話），而是減少它的份量，（見〈東方戲劇與西方戲劇〉），跳出語言的功能性，回到語言最初始、最物質的層面，使它有更大的表現力。他認為，語言有一種“神祕的可能性”、一種“效率”，是劇作家和詩人都應善加利用的。在舞台上使用語言“應是用它表達平常不表達的東西...用一種新的、獨特的、不尋常的方式...重新賦予它可以震撼身體的力量...用它來反擊語言和及其低下的實用性。應將重點放在語調、叫喊、歌詠，為劇場找回具有魔力的咒語力量，這樣劇場才能重新與生命契合。

不過，最重要在以另一種純身體的語言來取代這種語言。

真正屬於戲劇的語言，首先是視覺的。（阿鐸偏愛默片，認為有聲電影是一種“錯誤”，違反電影的本質，是一種背叛...）；應訴諸觀眾的感性而非知性——這是阿鐸非常強調的一點。這一點是與布萊希特劇場（建立在文字之上，旨在引發知性的思考）不同的。

取消舞台，演員和觀眾之間沒有任何形式的區隔，建立直接的溝通，從各個

層面直接、立即地影響觀眾。將電影、夜總會、馬戲班的手法都找回來。觀眾被放在中間，如此觀眾參與演出，戲劇便成一個驅魔式。使觀眾進入一種出神狀態（trance），割斷與日常例行習慣的保護，使他更易接受、更脆弱、易於捲入殘酷的漩渦。因此演員必需知道要擊中哪些要害部位，才能使觀眾進入這種半催眠、半暈眩狀態，能有一種撼動的神奇力量，超越傳統模擬的表演模式。不只有語言，還有動作、面具、身體語言-所有在舞台上可見者都是表達的元素，會在觀眾的意識和下意識造成衝擊。

總之，劇場完全是導演的範疇，劇場真正的作者不是劇作家，而是導演。這是當代劇場最重要的特色：導演從只管佈景、服裝、燈光等純屬外在元素的次要角色變成一個真正的創作者。阿鐸甚至曾設想直接在舞台上創作：此後無數的劇團曾做過這類嘗試（集體的即興創作也成為當代劇場重要特色）。

舞台如祭壇，演員是祭師，也是祭品。但演員的祭祀不應是個人的，而是為了更大的效果。應而必需出之以精細的儀式，不受不可掌握之偶然因素之影響。因此舞台調度就有必要，用以結合技術，掌控全局。

阿鐸賦予劇場美學、劇場批評和劇場本身一個新的方向。他給劇場一種新的意義，不同於亞里斯多德。他的貢獻不只在對名詞重下定義，而是為劇場找到它的特質。此外，他為劇場找到心理學之外的基礎。心理是過去數百年西方戲劇和小說的基礎。他使用人類學所使用的材料和工具，特別是原始社會的神話和其表現方式。他心目中的劇場是重現最基本的儀式，而不是在敘述個人或某一歷史時刻。他促使劇評家使用以前沒有用過的新的工具，拓展新的視野。挑戰偏重純知性或合理性的思考方式，開展非理性領域的文化價值。

美學家古提葉（Gauthier）說，當代的哲學使命在完成一種藝術哲學，特別是對生存、其歷史、人，以及人的創作力的思考，應當很自然的延伸到對劇場的思考。

殘酷劇場就是對戲劇的一個新的思考，可以說是最真誠、最嚴肅的思考。因為它將劇場拉回生命的源頭，找回宇宙原始的神秘的力量，重造宇宙的秩序。

阿鐸提倡的殘酷劇場雖然未能實現，但它哺育了當代劇場。他的許多想法、許多未盡之志，都在當代劇場中實驗，似乎已不甚稀奇。但在今天這個以形式為尚、媚俗的時代，阿鐸投注全部生命—身體和靈魂—對本質毫不妥協的追求，將劇場提升到一個不可企及的高度和純度，把劇場變成一種宗教，終而以身殉教。這種“殘酷”，仍然是劇場人永遠的誘惑。

序言

劇場與文化¹

當生活本身逐漸枯竭，大家卻空前熱衷於夸談文明與文化。生活的全面崩潰，導致人心沮喪，恰與對文化的熱衷呈奇異的對比。這文化從不曾與生活發生過關係，只想主宰生活。

在回來談文化之前，我要指出，世人都在飢餓狀態，並不關心文化。想將念頭從飢餓轉向文化，只是作態而已。

文化從不曾拯救過擔心溫飽或想改善生活的人。因此我覺得最迫切的不是捍衛文化，而是自所謂文化中汲取具有與飢餓同等強悍生命力的思想。

最重要的是，我們要活下去，要相信讓我們活下去的力量，相信有一種力量讓我們活下去。相信自我們內心神祕處所產生的，不應總是回到填飽肚皮的考量上。

我的意思是，我們都得立刻吃飽，但更重要的是，不要只為滿足這當下的需要，而浪費了飢餓的力量。

如果這個時代的特徵是混亂，我認為這混亂的根本原因在事物與反映事物的語言、思想、符號之間完全脫節。

我們不缺思想體系，它的數量與相互矛盾正是我們這古老法國和歐洲文化的特色：但何以生命、我們的生命從不曾被這些體系影響？

我並不是說，哲學體系應直接、立即運用。但我們的情況，不出以下兩種可能：

或者，這些體系就在我們身上，我們浸淫其中，表現於生活，那要書籍何用？要不，它沒有潛化我們，因而無力支撐我們活下去，那讓它消失何妨？

我們要強調，文化要起作用，要變成我們身上的一個新器官、第二氣息。而

¹ 譯註：此文雖置於篇首，但寫作日期應晚於其他篇章。由內容中有關墨西哥部份看來，可能寫於阿鐸墨西哥之旅（1936）之後。在1937年4月寫給鮑龍的信中，阿鐸要求此篇應以斜體字排版。

鮑龍（Jean Paulhan），1884-1968，法國作家，也是文學、藝術批評家。曾主編法國文壇最具影響力的《新法蘭西雜誌》（La Nouvelle Revue Française）十五年之久（1925-1940），是阿鐸最忠誠的友人，也是《劇場及其複象》的催生者和編輯。此書

文明是文化的應用，它指引我們最細微的行為，是存在事物中的精神。將文明與文化分割是不自然的，因為這兩個字指的是同一個行為。

我們評斷一個文明人是看他的行為舉止，而他的行為反映他的思想。可是「文明」這個字眼，已經有些混淆。所有人都認為，所謂有文化的人，就是一個了解所有體系，也根據這些體系、形式、符號及其代表意義來思考的人。

其實，這樣的人是個怪物。他無意使行為與思想一致，卻將人類擅於自行行為中歸納思想的本事發展到荒誕的地步。

如果我們的生命缺少火花，也就是缺少一種恆常的超自然神力²，這是因為，我們喜歡觀察我們的行為，並在尋找其理想形式中迷失，而不讓它來激發生命。

只有人類具有此特性，我甚至可以說，這是人類的病毒，敗壞了那些原應保持神聖的概念。我不相信人類創造了超自然和神明，正相反，是千年來人類的干預，終使我們的神明也墮落了。

在這個一切都與生命脫節的時代，我們對生命的想法需要全面重新思考。就因為這痛苦的分裂，使事物向我們反彈。我們已失去的詩情、無法在事物中尋得的詩情，突然從錯誤的一端出現。我們從未見如此多的罪行，這些罪行之如此乖離常理，唯一的解釋是，我們已無力掌握生命。

如果劇場是為了解我們的壓抑得以宣洩，在違反人情的行為中亦有一種恐怖

的詩情。這種生命現象的扭曲，顯示其強度並未削減，只需導正其方向。

我們雖然大聲要求超自然神力，內心卻又害怕將生命的發展完全置於這種魔法之下。

根深柢固的文化空白，使我們對某些神奇的反常之事大惑不解。比如，在一個從未接觸現代文明的小島上，有一艘船雖只是路過，而且船上的人都很健康，卻可能在島上引發一些我們特有卻從未在島上出現的疾病，如帶狀泡疹、流行性感冒、感冒、風濕、鼻竇炎、多發性神經炎等等。

同樣，我們認為黑人體臭，卻不知道，在所有歐洲以外地區，是我們白人體臭，我甚至可以說，我們有一種白人的氣味，可稱之為「白人病」。

中的大部分文章都曾先在《新法蘭西雜誌》發表。

² 譯註：原文“magic”指原始社會所信仰的魔法，神力。此字常出現在日常語言中，已漸失其原始意義。在阿鐸的語彙中，仍取其原始意義，指一種非理性的、訴諸直接反應的原始生命力。magic 及其衍生的形容詞 magique，在本書中經常出現，是阿鐸闡釋其戲劇觀的基本語彙之一。早在 1926 年 11 月，他在《流產劇場宣言》（Manifeste d'un théâtre avorté）中，就寫道：「我們想像的劇場，是一個真正超自然魔力的運作」

就像鐵燒熱呈白色，我們可以說，所有極端的都是白的，對亞洲人來說，白色已成為極端腐化的標誌。

說到這裡，我們可以開始建構文化的意涵。它首先是一種抗議。

抗議將文化的意義胡亂的窄化，將它縮小為一種難以理解的萬神廟³，造成對文化的膜拜，就像某些重視偶像膜拜的宗教，將神祇供奉在萬神廟中。

抗議將文化與生活分離，好像文化是一回事，生活是另一回事。真正的文化難道不是一種細緻的了解、實踐生活的方式？

我們可以燒掉亞歷山大圖書館⁴，在古埃及紙草書之上和紙草書之外，仍有力量。我們也許暫時失去了找尋這種力量的能力，但它的力量並不因此被壓抑。捨掉過分的輕巧簡易，遺忘形式，都是好事。如此，我們神經能力所掌握的既無空間、亦無時間的文化，才會以更大的力道再生。因而大動亂的發生，會迫使我們返回自然，也就是說，重新發現生活。對動物、石頭、飽含電光的事物，充滿動物氣息的服裝的古老圖騰崇拜，總之，所有用於捕捉、導引、分散宇宙力量的東西，都被我們認為是已死之物，我們只知道從中找到靜止的、藝術上的收穫，只有欣賞價值，沒有行動力量。

事實上，圖騰崇拜是有行動力量的，因為它不是靜止不動的，是屬於行動者的。所有真正的文化都要依靠圖騰的原始、野蠻的手段。我崇尚圖騰崇拜的野蠻生命力。它是完全自發的。

使我們喪失文化的，是我們西方人對藝術的觀念以及自藝術中獲得的利益。藝術與文化不能和諧並進，這與普天之下的作法完全不同！

真正的文化是以其昂揚激情和力量來運作的。而歐洲對藝術的理想則企圖在人心投入一種隔離力量、旁觀激情的態度。這是一種懶惰、無力的觀念，只會導向快速的滅亡。印第安神祇奎沙蛇⁵的多重面貌之所以和諧，是因為它們表現了一種沈睡力量的均衡與曲折。形式的張力只是為了吸引或捕捉一種力量。這種力量，在音樂中能喚醒各種淒厲的聲響。

眾多神祇沈睡在博物館中：火神，手持一只像宗教審判中使用的三腳支架似

(Nous concevons le théâtre comme une véritable opération de magie)。

³ 譯註：Panthéon：希臘供奉眾神之處

⁴ 譯註：亞歷山大城位於尼羅河山角洲西北端，為紀元前 332-331 年，亞歷山大大帝所建，為當時最進步的城市。其圖書館藏書七十萬，吸引、造就了眾多文人、學者，是希臘文明重要搖籃。

⁵ 譯註：Quetzalcoatl：早期墨西哥印第安人世代崇奉的保護神。在墨西哥神話中，曾

的香爐；塔拉洛克（Tlaloc）是眾多水神之一，立在綠色花崗岩牆上；水神之母、花神之母；一身翠綠的女神，表情凝重，自層層水帘之下發出回響；花神帶著陶醉、幸福的表情、面龐迸放著香氣，引得陽光的粒粒原子圍繞盤旋。在這個強制的世界中，石頭經過完美的雕琢，得到生命。有機的文明人世界，我的意思是，它的生命機能走出歇息狀態。這個人性的世界進入我們，加入神祇的舞蹈。不轉身、不回首，否則就會像我們一樣，變成砂鹽的雕像。⁶

我說的是墨西哥，在墨西哥，沒有藝術，但每樣事物各有所司，世界恆處於昂揚激情之中。

相對於我們那種死氣沈沈、漠不關己的藝術觀。這才是真正的文化，一種具魔力的、絕對自我的，也就是與自己休戚相關的文化。因為墨西哥人捕捉到馬那神力（Mana）⁷，是潛藏在所有形體中的力量。它不能從對形體本身的凝視中產生，而是在與這些形體的神奇認同中釋放，古老的圖騰就是為加速其交流。

當我們以有意識的、眷戀的眼睛觀看四周，但一切都促使我們昏睡。當我們的眼睛已經失去作用、眼光只能向內望，要保持清醒，又能像在夢中一樣的觀看，這是很困難的。

我們那漠不關己行動的古怪念頭，就是這樣產生的。但它畢竟是行動，因為受到休憩的誘惑，反而更強烈。

所有芻像都有一個影子，是它的複象。當雕塑家認為自它的塑造中，釋放出了一種影子，其存在使他不得安寧，藝術就失敗了。

所有以適當的象形文字所表露的具魔力的文化，都有影子。真正的劇場也有影子。在所有的語言、所有的藝術形式中，劇場是唯一還有影子、並打破其限制的。而，我們可以說，從一開始，這些影子就不能忍受限制。

我們僵化的劇場觀念是跟著我們僵化的、沒有影子的文化而來的。在這種文化中，我們的心靈不管往哪裡走，只會碰到空虛，雖然空間是填滿的。

真正的劇場，因為它在動，因為它使用活的工具，在生命不斷踉蹌跌撞之處，激發影子。演員不重複同一動作，但他不停在動，在做出動作。當然他會粗暴地對待形式，可是在這些形式之後，通過形式的毀壞，他超越了形式，並使它能繼

以不同形態出現，時為戴面具老人，時為有羽翼的蛇。

⁶ 譯註：可能影射聖經中記載的故事：羅得的妻子在離開索多姆時，因轉身回顧，而變為鹽的雕像。

⁷ 譯註：Mana：根據佛洛依德《圖騰與禁忌》中引人類學家湯馬思(N.W. Thomas)的說法，指在大洋洲原始宗教中，一個人或一個東西所具有的神奇的、神秘的超自然力量。

續更新。

劇場不存在於任何東西之中，但它使用所有形式的語言：動作、聲音、話語、火、喊叫。它正是存在於心靈需要言語來表達之處。

把劇場固定在一種語言之中：書寫語言、音樂、燈光、聲音——會加速它的敗亡。因為選擇一種語言就表示我們貪圖其便利，但語言的枯竭必伴隨其限制而來。

劇場的問題與文化的問題一樣，重點在標明、指引影子。劇場不能侷限於固定的語言或形式之中，因而它會催毀假的影子，為另一種影子的誕生鋪路，並將真正的生命演出聚集於此。

掙脫語言以接觸生活，就是創造戲劇或重建戲劇。重要的是，不要以為這種行為必須是宗教性的，也就是屬於少數人的。重要的是相信，不是每個人都能做，而是要有所準備才能做。

這使我們摒棄人慣常的限制、人的力量的限制，讓我們所說的現實領域無限擴大。

我們要相信，劇場能給生命新的意義。在這種劇場中，人無所畏懼地掌控尚未發生之事並促使它發生。所有尚不存在的，都可以誕生，只要我們不滿足於只當個記錄器官。

再者，當我們說出“生命”這個字眼，意思不是指以外在事實來驗證的生命，而是一種脆弱的、騷動的所在，那是形式觸碰不到的。我們這個時代真正最罪孽、最該譴責的事，就是盤桓沈溺於形式，而不像那些被燒的受刑人，在炎炎柴堆中發出求救信號。

劇場與瘟疫⁸

薩丁尼亞島⁹小城卡尼雅尼¹⁰的歷史檔案中，記載了一段驚人的史實。

事發於一七二零年四月底或五月初的一個夜晚，也就是《大聖翁端號》(Grand-Saint-Antoine)抵達馬賽港之前二十天左右。(船入港日正是馬賽爆發有史以來最慘烈瘟疫的日子)。這日薩丁尼亞的總督聖瑞米(Saint-Rémy)，做了一個極其恐怖的夢(治國權的削弱或許使他對最危險的細菌特別易感)：他夢見他小小的國度瘟疫肆虐，他自己也被感染。

在這樣的災難籠造之下，社會架構癱瘓，秩序解體。他眼見道德淪喪，士氣渙散。他聽到自己體內體液翻攪，體素毀裂；全面敗壞，快速流失，變得遲鈍，慢慢變成了焦炭。是否大勢已去，無可挽回？即使器官被毀、被消滅、被完全粉碎，油燈耗盡，他知道人不會在夢中死去。人的意志力可以發揮不可思議的作用，甚至可以使可能變不可能，可以使謊言轉變，使真實重生。

他醒了。經此一夢，他以後知道如何去驅除所有關於瘟疫的謠言和東方病毒帶來的毒氣。

《大聖翁端號》離開貝魯特(Beyrouth)一個月後，來到卡尼雅尼，要求進入航道，並希望上岸。這時總督下達一道瘋狂的命令——他身邊的人和老百姓都認為是喪心病狂、荒謬、愚蠢、專斷的命令——火速派遣數名手下及一艘領港艇要求這艘他認為帶病毒的商船立刻掉頭轉向，並全速駛離，否則就下令開砲轟船。向瘟疫宣戰，這位總督必須當機立斷。

要特別強調的是，這個夢對他影響力之大，使他能不顧眾人的嘲笑和左右的不以爲然，堅持以鐵腕執行命令，不惜侵犯國民權益，甚至漠視人命，罔顧國家和國際慣例。然而面對死亡威脅，這些都不足道了。

這艘船仍繼續航程，經過利武文¹¹駛進了馬賽港，且獲准上岸卸貨。

這一船帶了瘟疫病毒的貨物的下落，馬賽港當局並沒有留下記錄。但我們大致知道水手的下場：沒有死於瘟疫的，都流落到其他國家。

⁸ 原註：這篇文章是 1933 年 4 月 6 日阿鐸在巴黎大學的演講稿，當時觀眾反應不佳，直到一年多後才發表於《新法蘭西雜誌》(第 253 期，1934 年 10 月 1 日出版)。

⁹ 譯註：Sardaigne：位於科西嘉島以南，義大利屬島嶼，面積 24084 平方公里。

¹⁰ 譯註：Cagliari：薩丁尼亞島首府。

¹¹ 譯註：Livourne (Livorno)：義大利中部重要商港。

《大聖翁端號》沒有將瘟疫帶到馬賽，瘟疫已經在那裡了。而且是在瘟疫最猖獗的時期。好在已成功地使其不再擴散。

《大聖翁端號》帶來的瘟疫，是東方瘟疫，是瘟疫的原始病毒。是因為它進入了城市，並且擴散，才開始了病毒最猖狂的全面肆虐。

這件事可以促發我們一些思考。

這個使病毒活躍的瘟疫，可以獨力在各處造成幾乎相同的禍害：所有船員中，只有船長沒有被感染。此外，新被感染者，都被關在一處，加以隔離，似乎並沒有與其他人接觸。《大聖翁端號》距離薩丁尼亞島的卡尼雅尼不遠，叫聲都能傳得到，卻沒有留下病毒，而其總督卻在夢中接收到一些電波，因為我們不能否認，在總督與瘟疫之間建立了一種雖細微，卻很實在的關係。要將這種疾病的傳染歸因於接觸，就過於將事情簡化。

但聖瑞米與瘟疫之間的關係，雖然緊密得足以在他的夢境中釋放出影像，卻並沒有強到讓他感染。

無論如何，卡尼雅尼的市民，不久就得知，被他們得獲天機的總督趕走的貨輪，是馬賽大瘟疫的起源，並將此事載於史冊，現在每個人都可以查閱。

1720 年馬賽瘟疫為我們留下瘟疫的唯一臨床記錄。

但我們不禁要問，馬賽醫生所描述的瘟疫與 1347 年促生了《十日譚》¹²的翡冷翠大瘟疫是否是同一種病。史書、聖書，包括聖經和一些古老的醫學論述，都從外在描述各種瘟疫。似乎他們重視這種病毒對病患者精神上的荼害，遠超過其生理的病癥。他們的做法已許是對的。其實病毒一詞可能只是為了言辭上的方便，因為醫學界要劃清使培里克里斯¹³在西那庫斯¹⁴致命的病毒和西波克拉底¹⁵瘟疫病毒之間有何根本差異，是極其困難的。近期醫學論著認為，他描述的只是一種假性瘟疫。根據這些論著，只有在埃及爆發的那次瘟疫，是真正的瘟疫。它是因尼

¹² 譯註：義大利文豪薄伽丘作品，約誕生於 1350-1353 年之間，是文藝復興時期代表作品。記載 1348 年翡冷翠大瘟疫期間，七個女子和三位年輕男士在鄉下躲了十日，所講述的一百個短篇故事。

¹³ 譯註：Périclès（-495-429），雅典最偉大的政治家、軍事家和演說家。他主導雅典政治的三十年中，致力民主改革，且造就雅典文學、哲學、建築、藝術的黃金時代，達到雅典國勢的巔峰，成就歷史上著名的《培里克里斯》時代。紀元前 429 年死於瘟疫。

¹⁴ 譯註：義大利西西里島東岸港口。紀元前八世紀迦太基人建立的古城。

¹⁵ 譯註：Hippocrate（約-460-377）希臘醫生。臨床觀察的創始人。其醫學論著對西方醫學影響甚大，被尊為西方醫藥之父。

羅河氾濫，造成墳場潰決而發生的。此外，聖經和希羅多德¹⁶都記載了一次如閃電般突然爆發的瘟疫，在一夜間造成十八萬亞述¹⁷軍隊的死亡，並因而拯救了埃及。如果這件事是真的，那麼我們就要把這種災難看成是一種智慧力量的工具或化身，與我們所稱的命運，有密切的關係。

不論這晚是否曾有大批老鼠襲擊亞述軍隊，並在幾小時之內啃噬了他們的盔甲，意義都一樣。這個現象與紀元前 660 年在日本聖城江戶 Meko 改朝換代時發生的大瘟疫，很類似。

1502 年，普羅旺斯 (Provence) 的瘟疫，首次給諾斯塔達謬斯¹⁸施展醫療才能的機會。它的發生正逢政治上變動最大的時期。王族駕崩或去勢；省分消失或毀滅、地震、各式各樣的磁場現象層出不窮、猶太人的遷徙，這些都在政治或宇宙秩序的大災難和大破壞之前或之後發生。而促發這些災難的人太愚蠢而未能防範未然，卻也並未邪惡到期望其降臨。

不論歷史學者或瘟疫醫師的錯誤如何，我相信有一點是大家都同意的，就是這個病是出於一種心理狀態，而不是病毒引起的。如果仔細檢視史籍或回憶錄中有關瘟疫傳染的史料，我們難以找出一個真正的經過證實是由接觸而傳染的病例。薄伽丘¹⁹所提到的因為曾嗅了包裹瘟疫病人的床單而病死的豬，最多只能說明，豬和瘟疫之間有一種神祕的關連，當然，這還要更進一步的分析。

在顯著的生理或心理不適出現之前，瘟疫患者身體上會出現紅點，等這些紅點變黑時，病患才猛然發現，但還來不及反應，頭腦就開始沸騰，沈重無比，隨之病倒。這時他突然覺得一種難以承受的疲倦，一種發自中央磁場、體內分子斷裂、趨向滅亡的疲憊向他襲來。他癡狂亂撞的體液一片昏沌，似乎在體內翻攪奔騰。他的胃向上掀，肚腸像要從牙縫裡翻出。他的脈搏有時輕如遊絲、似有若無；有時卻隨著體內溫度的沸滾而奔騰。隨著體內溫度的沸騰，精神也汗淋淋地錯亂了。脈搏的跳動跟心跳一樣急促，愈來愈緊繃、撐脹、跳聲粗大，眼睛發紅，像著了火，但呆滯無神。喘著的舌頭，腫脹肥大，先發白，再轉紅，最後變黑，似煤炭般焦裂。這些徵候都顯示一個空前的生理大風暴。很快的，體液就像被雷劈

¹⁶ 譯註：Hérodote (約-484-425B.C.)，希臘史學家。其宏著《歷史》是西方流傳至今最早的歷史論著，被尊稱為“歷史之父”

¹⁷ 譯註：亞述西南部古國，約盛於 750-612B.C.

¹⁸ 譯註：Nostradamus (1503-1566)，法國星相家，亦精通醫術。

¹⁹ 譯註：Boccaccio (1313-1375) 義大利文藝復興時期的代表作家。作品有濃厚人文意識，使翡冷翠成為人文主義的搖籃。

打過的土地，像地底風暴醞釀的火山熔岩，急於向外尋找出路。在斑點中心，出現一些特別灼熱的點，四周脹起水疱，像熔岩下的氣泡。這些氣泡四周都是斑點，最外圍的就像熾熱土星外的光環，顯示出瘟疫淋巴結炎的範圍。

全身遍佈斑點。但正如火山在地球上選擇特定的地點，淋巴結炎也挑人體上某些部位出現，如距肛門二、三指寬處、腋下，以及活躍的腺體忠誠執行其職責的所在，淋巴結炎就出現。從此處，器官釋放出內在的腐敗，或是，釋放出內在的生命。一種強烈的、集中一處的燃燒的感覺，常常顯示出器官的生命完全沒有喪失其力量，要使疾病緩和或治癒，都是可能的。就像怒氣一樣，最可怕的瘟疫是不顯露癥候的瘟疫。

瘟疫患者的屍體在解剖之後，看不到身體組織的破壞；負責過濾身體中過剩及壞死廢物的膽囊滿溢，腫脹欲裂，脹滿又黑又黏的膽汁，濃稠得像是一種新的物質。

大動脈和動脈中的血液亦是又黑又黏。屍體硬得像石頭。胃膜的內壁像是有無數出血點。這都顯示分泌系統嚴重失調。但身體的組織並不像癲瘋病或梅毒那樣，被破壞或流失。此外，內臟在組織機能上也未受損，而內臟可以是血液最嚴重失調的所在，也會讓身體達到空前的腐敗和僵化。膽囊中硬化的膽必須加以清除，就像以人為獻祭物時，要使用以黑曜岩製成的堅硬、鋒利的刀子。膽囊腫大且局部壞損，但仍完整無缺，沒有明顯的病變，也沒有體質的流失。

但也有些病例的肺部和腦部受損，發黑而疽壞；肺葉變軟且有傷痕，一種不知名的黑色元素使它裂成碎片。腦部融解、萎縮、分化成像黑炭似的細粉²⁰。

對這些現象，我們門可以做兩項重要的觀察：其一是，瘟疫的癥候群並不包括肺部和腦部的疽壞。瘟疫患者沒有任何器官的腐敗，就會了結。患者身體組織並不一定要有局部的官能破壞，才會死亡，雖然疽壞也是不可低估的因素。

第二點觀察是，真正感染受損的，只有兩個器官：腦和肺。而這兩個器官都是直接由意識和意志力控制的。我們可以讓自己不呼吸、不思想；也可以加快呼吸的速度或控制其節奏，讓它隨我們的意志有感或無感，病在兩種呼吸間維持平衡：一種是由交感神經系統直接控制的無意識呼吸，另一個是變得有意識的大腦反射所支配的呼吸。

同樣的，我們也可以加快、放慢或調整思慮；可以調整精神的無意識運作。

²⁰ 原註：這些描述出自阿鐸研究有關瘟疫的醫學著作的札記。

但我們卻不能指揮肝臟過濾體液，或指揮心臟和動脈輸送血液；不能控制消化，也不能使腸子的排泄停頓或加快。因此，瘟疫似乎特別偏愛人體所有意志力、意識和思想最接近、最易顯現的部位。

1880 年左右，一位名叫葉辛²¹的法國醫生，在研究中南半島死於瘟疫的死者時，發現了一種頭部呈圓形、尾巴很短的蝌蚪，是在顯微鏡下發現的，它稱之為瘟疫菌。在我看來，這只是瘟疫病毒在形成過程的某一階段，一個極小、極小的物質成份，並不能解釋瘟疫。我希望這位醫生能告訴我，為什麼所有嚴重的瘟疫，不管有沒有病毒，都會延續五個月之久，之後其威力就減弱。而大約在 1720 年底，路過龍格多克省²²的土耳其大使為什麼能指出，在阿維儂 (Avignon) 和吐魯斯 (Toulouse) 到尼斯 (Nice) 和波爾多 (Bordeaux) 之間，是瘟疫蔓延的地理界限，而事實證明確是如此。

由此可以看出這個疾病的精神面貌。我們很難精確掌握其規律；要劃定它的地理來源也不免愚昧，因為埃及瘟疫與東方瘟疫不同，與希羅多德描述的瘟疫也不同，與西那庫斯的瘟疫不同，與翡冷翠的瘟疫也不同，與中世紀歐洲造成五千萬人喪生的黑死病也不是一回事。沒有人能解釋為何瘟疫對聞病逃逸的懦夫毫不留情，卻放過蹂躪屍體的淫蕩之徒；為何隔離、貞潔、孤獨不能防止疾病的傳染，而一群縱情逸樂的人躲到鄉下，像薄伽丘帶了兩個富裕的伙伴和七位淫蕩的女信徒，卻能從容等待天暖瘟疫過境之時，為何附近一個全副武裝的城堡，由一排武裝士兵把關防止外人進入，其軍營及駐軍難逃浩劫，唯獨暴露在受染危險之下的武裝士兵卻能死裡逃生。誰又能說明，十九世紀末埃及瘟疫猖獗時，總督梅美阿里²³下令士兵組成的衛生隊，很有效地保護了修道院、學校、監獄、皇宮，不受瘟疫感染；而很多具有東方瘟疫癥候的瘟疫卻突然在中古歐洲，一些與東方毫無接觸的地區爆發。

這些不合常理的現象、這些奧秘、矛盾和這些徵候，可以凸顯這個疾病的精神面貌。它深入器官和生命之中，使之五內俱裂，使之痙攣，就像一種疼痛，愈是劇烈、愈是深刻，它攻向感官各個層次的管道和方式也就愈多。

沒有老鼠、沒有細菌、不須接觸，瘟疫就能發展。從這種精神上的自由，可以看到瘟疫造成的這個絕對而陰晦的景象。我將在下面就此作一分析。

²¹ 譯註：Alexandre Yersin (1863-1943)：法國軍醫、微生物學家，發現瘟疫桿菌。

²² 譯註：Languedoc：位於法國東南部。

²³ 譯註：Mehmet Ali (1769-1849) 在 1805 至 1848 年間，任埃及總督，奠定現代埃及

一旦一個城市感染瘟疫，平常的規範就全面瓦解。道路、軍隊、警察和市政管理，都癱瘓了。隨處都可以升起柴堆，隨便找人幫忙，焚燒屍體。每個家庭都希望有自己的柴堆。於是，木材、空地和柴火都愈來愈少。各家之間展開柴堆爭奪戰。不久，開始大逃亡，因為死屍太多，街道上，屍體堆積成山。臭味如火焰般在空中擴散，整條整條的街道都被堆積的屍體堵住了，肉食動物已在四周啃噬。這時我們看到房門打開了，一些發譫妄、陷入可怕幻覺的病患，奔上街頭狂吼。侵入他們內臟、在組織中流竄的病毒，突然從精神上爆發出來。也有些病患卻既無腫塊也不疼痛；既無昏迷現象也無瘀斑。正當他們神氣地攬鏡自顧，以為身體狀況極佳，睥睨眾人之際，卻當場暴斃，手裡還拿著刮鬍缸。

屍體血濺如注，濃稠、惡臭，帶著苦悶和鴉片的顏色。有些古怪的人物，自屍體上走過，穿著防水裝，鼻子其長無比，眼珠呆滯，腳踏日本木屐，是用兩套木板設計的，橫木板是鞋底，直的用以隔離被感染的體液。他們口誦荒誕咒語，卻無能避免自己也被丟入柴堆的命運。這些無知的醫生只是暴露自己的恐懼和幼稚罷了。

那些似乎因瘋狂貪欲而免疫的人渣，進入那些門戶大開的人家，洗劫有錢人，雖然他們知道這種財寶沒有用處。就是在這時，戲劇誕生了。戲劇是在沒有當下動機的情況下，促使人做出對現實無用的、也無利可圖的行為。

最後的倖存者都陷入瘋狂：一向孝順聽話的兒子手弑父親，禁慾者雞姦親友，淫蕩者變貞潔了，慳吝者自窗口大把大把灑銀子，英勇的戰士放火燒掉他曾以生命捍衛的城市，優雅的人精心妝扮，在屍體堆中遊走。這些沒有緣由的荒誕舉止，不能用無需接受制裁或死亡逼近來解釋：這些人並不相信死亡是結束。何況，又如何解釋痊癒的病人突發的情慾衝動？他們不逃走，卻留在當地。在垂死甚或已死者身上尋求罪惡的快感。這些被隨意丟置的屍體在層層堆疊下已被壓爛。

如果只有重大的災難才能產生這種瘋狂的無緣由行為，如果這個災難名叫瘟疫，也許我們該研究，這種無緣由行為在我們整體人格中的價值。瘟疫病患在沒有物質毀壞的狀態下死去，身上帶著一種絕對的、幾乎是抽象的惡的傷痕。這就像演員的狀態：他全力探索、翻騰情感，對他在現實中的處境，卻毫無助益。演員外表的一切就像瘟疫患者一樣，表現出生命最極端的反應，而實際上，什麼也

的基礎。

沒有發生。

一個瘟疫患者邊跑邊吼叫著追逐幻象，和一個探索情感的演員之間，有類似之處；瘟疫倖存者自己創造出一些非經瘟疫無法想像的角色，在屍體和神志不清的瘋子前演出，和一個不合時宜地創造角色的詩人，在一個同樣靜止或瘋狂的觀眾前演出，也有其不少他相似之處。它們呈現最重要的真理，且將劇場行為，像瘟疫一樣，定位在病疫行為。

因為嚴重生理失調而產生的瘟疫的形象，就像衰竭的精神力量最後的奮力一搏，而劇場中詩的意象卻是一種精神力量，它在感官中開始，而且不須任何現實基礎。一個演員一旦投入其工作的狂熱之中，要避免犯下罪行所需要的美德遠超過一個兇手完成兇行的勇氣。而正是因著它的無緣由，劇場中一個感情的作用比在真實生活中實現的感情更有力。

一個兇手的狂熱會衰竭，而悲劇演員的狂熱卻封閉在一個純淨完美的圈圈之中。兇手的狂熱完成行為之後，就發洩殆盡，與激發它的力量脫節，再也無能滋養它，而當狂熱找到演出這種形式，它在釋放的同時也不斷的自我否定，就因而融入普遍性之中。

如果我們現在願意承認瘟疫這種精神形象，就會將瘟疫患者體液的失調看作在其他層次失調的物質的表象，就像生命中會發生的衝突、鬥爭、災難和潰敗。被隔離在療養院的病人，他們未得發洩的絕望和叫喊，有可能因為情感和形象的反彈力，成為瘟疫的病源，就像外在事件、政治衝突、天災、革命、戰亂，一旦進入劇場，就會以病疫的力道，將它釋放在觀眾的感應力上²⁴。

聖奧古斯丁²⁵在《上帝之城》²⁶中，就曾突顯瘟疫和戲劇的作用有相似之處：瘟疫不破壞器官，就能致命，而戲劇不會致命，卻能在個人、甚至整個民族的精神上，引發最神祕的改變。

“你們這些無知的人，你們要了解”，他說，“這些表演、這些表現醜惡的戲劇，之所以在羅馬出現，不是出於人的邪惡，而是神的旨意。你們對神祇崇拜，

²⁴ 七星版註：這個主題，阿鐸曾在札記中，做更進一步的闡釋（見《作品全集》，第四輯，p.222）。

²⁵ 譯註：Saint Augustin (354-430)，非洲主教，早期基督教會領袖。

²⁶ 譯註：《La Cité de Dieu》（413-427），在此書中，聖奧古斯丁將瘟疫與戲劇相較：劇場就如瘟疫，具驚人感染力，會在我們的內心深處，引發一場對既有秩序的戰爭，而這種戰爭是無形的，因而力量更大。

不如用以對待大祭司希皮昂²⁷還合理些。因為這些神祇實在配不上他們的祭司！...”

爲了緩和毒害人體的瘟疫，你們的神祇要求向他們獻上這些戲劇表演，而你們的大祭司，反對興建舞台，以免這種瘟疫會折害靈魂。如果你們還有一線智慧的靈光，知道心靈重於肉體，就該選擇值得你們崇奉的對象。因為惡魔的詭計就在，他知道感染會隨著肉體結束，因而很高興逮住這個機會，引進一個更危險的災難。它禍害的對象不是身體，而是道德習俗。事實上，戲劇在心靈上造成如此的腐蝕、如此的盲目，甚至到最近，那些染上惡癮的人，在逃過羅馬劫城，流亡迦太基²⁸之後，仍然每天進劇場，爭先恐後地爲那些小丑瘋狂²⁹。

要找出這種具傳染力的瘋狂狀態，其確切理由爲何，並無助益，就像不需找理由說明爲何神精器官在一段時間之後，會回應最細緻音樂的震顫，終而受到持久的改變。重要的在於承認，戲劇就像瘟疫，是一種瘋狂狀態，且具有感染力。

心靈相信它看到的，且將它相信的付諸行動。這就是迷惑力的奧秘所在。聖奧古斯丁從不會在書中，對這種迷惑力有過分秒的懷疑。

然而，要在心靈中創造一個令人著迷的表演，就必須重新找回其創造條件，而這不只是一個藝術問題。

因爲，如果戲劇像瘟疫，不只是因爲它們對很大的群體發生作用，而且震撼方式相似，同時也因爲劇場和瘟疫一樣，有一種既勝利，又具報復意味的東西。瘟疫在所到之處，就會點燃一把火，我們可以很清楚的感覺，它是一種大規模的清洗。

一種如此全面的社會災難、如此嚴重的生理失調、罪行的氾濫、這種將靈魂壓迫至極點，爲它全面驅邪，都顯示存在一種狀態，它同時也是一種極大的力量，當大自然完成它最重要的工作時，它所有的力量也就出現在這種狀態中。

瘟疫看來像靜止不動，一種潛伏的混亂，突然間發作爲最極端的動作；而劇場也是用手勢，並將它發展到極點。像瘟疫，它重新連接存在的和不存在的；潛在的可能和實有的存在。重新找回比喻、象徵—典型，就像突來的靜默、音樂中的延長線、血液滯流、體液的呼喚，在我們突然甦醒的頭腦中出現發燒的影像。所有隱伏在我們身體中的衝突都以其強大的力量重現，且賦這些力量以名稱，就

²⁷ 原註：Scipion Nasica，羅馬大祭司。曾下令鏟平羅馬劇院，並封閉劇院的地窖。

²⁸ 譯註：Carthage，北非古城，位於突尼斯海灣。

²⁹ 七星版註：出自《上帝之城》第一卷，第二十三章。

是我們稱的象徵。於是我們眼前展開一個象徵之戰，彼此衝撞，互相瘋狂踐踏。只有在一切達到令人難以忍受時，只有當舞台上呈現的詩將具體化的象徵加溫至白熱化時，才有戲劇。

這些象徵是成熟力量的表徵，但在現實生活中一直被束縛，未發生作用。它突然爆發為驚人的意象，使那些在本質上與社會生活為敵的行為，得到承認和生存權。

真正的戲劇會搖撼麻木的感官，釋放被壓抑的潛意識，促使它做一種潛在的反抗——只有在潛伏狀態才有價值——讓聚集的群眾看到一種英雄式的、嚴苛的姿態。

因此，在福德³⁰的《安娜貝拉》³¹中，我們在幕啓時就驚訝地發現，一個人肆無忌憚地要求亂倫，他以意識清明的、年輕的全部力量，理直氣壯地要求。

他沒有一刻猶豫，沒有一秒遲疑。這清楚顯示，他無視於所有可能遭到的障礙。他的罪行充滿英雄色彩；他的勇氣與大膽承擔是英雄行徑。一切都激發他的狂熱。他無視於天，無視於地，只有他一團熾熱的火。而安娜貝拉也不示弱，以叛逆的、同樣英勇的熱情回應。

「我哭」，她說，「不是因為悔恨，而是怕不能滿足我的熱情」。他們兩人都為了滿足超人的熱情而隱瞞、偽裝、說謊。這種熱情為法律所不容，但他們將之置於一切律法之上。

以報復回應報復，以罪行回應罪行。當我們以為他們被脅迫、被圍捕，走投無路了；當我們以為他們成了祭品，準備施以同情時，他們卻挺身接受命運，以威脅回應威脅，以打擊回應打擊。

我們隨著他們一再地越出常軌，一再地勇於爭取。安娜貝拉被捕，被控通姦、亂倫，被揪著頭髮踐踏、羞辱。令我們大為震驚的是，她不但不躲藏，反而向劊子手挑釁，以不屈的英雄姿態高歌。這是叛逆的極致，是無與倫比的堅定愛情。這種無懼一切、勇往直前，使我們這些觀眾驚恐得呼吸困難。

³⁰ 譯註：John Ford (1586-1639)，英劇作家

³¹ 譯註：《Annabella》，原名（'Tis pity she's a whore），福德著五幕悲劇。1626年出版。由梅特林克(M.Maeterlinck)改編。1894年11月6日在巴黎首演。1947年有皮耶蒙(G.Pillememt)的新譯本。

劇中喬凡尼 Giovanni 和安娜貝拉 Annabella 這對兄妹的亂倫之愛，為周遭家庭、社會所不容。最後，喬凡尼親手刺殺已懷孕的妹妹，挖出她的心臟，呈現在眾人面前。此劇可以說是阿鐸殘酷劇場的有力詮釋。劇中以純潔的愛情（愛情本身無罪）衝撞道德人倫、社會規範，終而血灑舞台，是以殘酷對抗命運的殘酷。

如果我們要找一種叛逆中的絕對自由，福德的《安娜貝拉》就是一個詩意的例子，它的意象是絕對危險。

我們以為已經達到恐怖、血腥、蔑視律法的頂點、禮讚叛逆之詩的極致，卻發現還要走向更大的暈眩，已經無法煞車。

最後，我們以為這樣的大膽、這樣重大的罪行，必然引來報復、引來死亡。

卻不然。她的愛人喬凡尼受到偉大詩人熱情的啓發，以另一個無從描述的熱情的罪行，將自己置於報復和罪行之上，以更大的恐怖超越脅迫、超越恐怖，使法律、道德以及所有膽敢以伸張正義者自居的人，不知所措。

他們設計精密的陷阱，擺下筵席，在賓客中埋伏了刺客和打手，預備在接到訊號時，就向他動手。但這個被愛驅使的英雄，雖被圍剿、雖無路可逃，卻不容許任何人來懲處他們的愛情。

他似乎在說，你們想將我們的愛情置之於死地？我卻要把這愛情對著你們的臉丟去，讓它的鮮血濺在你們身上。因為它的高度，你們永遠無法企及。

他親手殺了愛人，挖出她的心臟。彷彿要在這饗宴中，以之飽餐。而在這饗宴中，所有賓客原來想吞食的是他。

在被處決之前，他又手刃情敵——他的妹夫。因為他膽敢挺身阻撓他的愛情。他殺了妹夫，這最後一場搏鬥，就像是他自己垂死的掙扎。

正如瘟疫，戲劇強有力的喚起一種力量，通過我們看到的例子，使心靈面對自己衝突的根源。我們可以清楚感覺，福德這個激情的例子，只是一個更大、更基本作用的象徵。

在艾樂西斯³²祭典中出現的令人毛骨悚然的惡，在此以最純粹、最明顯的狀態呈現，遙遙回應某些古希臘悲劇中的黑暗時刻。而這正是所有真正戲劇應該去找回來的。

如果基本戲劇與瘟疫相似，那不是因為它會傳染，而是因為它像瘟疫一樣，讓我們意識到內心底層潛伏的殘酷，將它向外導引，使它發洩出來。這種殘酷會在一個人或一個民族身上，種下各種精神墮落的可能。

就像瘟疫，它是邪惡的時刻，是黑暗力量的勝利。這些力量是由另一個更深

³² 譯註：Eleusis 為古希臘聖城（距雅典 22 公里），雅典人每年在此舉行神祕宗教儀式。埃樂西斯密教供奉地母與農作物保護神狄米特女神（Demeter），有複雜龐大的入門儀式，最重要的是二月的“小儀式”（petits Mystères）和九月的“大儀式”（grands Mystères）。這些儀式中都充滿象徵、口訣和密語。

沈的力量所孕育，直到消亡。

和瘟疫一樣，戲劇中也有一種奇異的太陽、一種具不尋常強度的光線，使困難和不可能突然變得稀鬆平常。福德的《安娜貝拉》，就像所有真正的戲劇，正是籠罩在這個怪異太陽的光芒之下。它就像瘟疫的自由，一級級、一層層，使垂死的人膨脹起來，存活者則漸漸成爲一個偉大、強悍的人物。

我們現在可以說，所有真正的自由都是黑暗的，而且無可避免地與性的自由混爲一體，而性的自由也是黑暗的，雖然我們無法清楚說明理由。因爲很久以來，柏拉圖式愛情，這個繁衍的動力、生命的自由，早在**性衝動**（Libido）的陰暗籠罩下消失了。這種衝動，在生活中，在以一種自然但並不純的力量、一種不斷更新的力量，奔向生活的過程中，被人與一切污穢、下流、齷齪的事混爲一談。

所有偉大的**神話**都是黑暗的。因而，我們不能想像，在殺戮、酷刑、流血的氛圍之外，能有精彩的**寓言**。它們向群眾講述自然中出現的最早的性別區分和生存殺戮。

戲劇，一如瘟疫，反映了這種殺戮，這種基本的區分。它化解衝突、釋放力量、引發潛在可能。如果這些可能和這些力量是黑暗的，則錯不在瘟疫或戲劇，而在生命本身。

我們沒有看到，不論是生命的原貌或是它被塑造成的面貌，都爲我們提供許多令人振奮的題材。通過瘟疫，一個巨大的膿瘡一道德的，也是社會的一能集體排膿，就如瘟疫一般，戲劇的作用也在集體清除這個膿瘡。

誠如奧古斯丁所說，戲劇的毒素投入社會結構中，有可能使這個結構瓦解。但它就像瘟疫，是一種報復性災禍、一種具拯救性力量的病疫。在信仰堅定的時代，大家相信，這是上帝的意旨，其實，它只是一種自然法則：每一動作必有另一動作加以平衡；每一作用必有其反作用。

戲劇就像瘟疫，是一種危機。其結果不是死亡，就是痊癒。瘟疫是一種至高的病，因爲它是一種全面危機，其出路不是病亡就是徹底的淨化。同樣的，戲劇也是一種病，因爲它是一種最終的平衡，不通過毀滅，就無法達成。它讓心靈達到癡狂，使精力昂揚。最後我們可以看出，從人的角度，戲劇的作用就像瘟疫一樣，是有益的。因爲它逼使人正視真實的自我，撕下面具；揭發謊言、怯懦、卑鄙、虛偽。它撼動物質令人窒息的惰性。這惰性已滲入感官最清明的層次。讓群眾知道它的黑暗、它隱伏的力量，促使他們以高超的、英雄式的姿態，面對命運。沒有戲劇的作用，這是不可能的。

現在我們要提出的問題就是，在這向下墮落、走向自毀而不自知的世界，是否有一小撮的人能給戲劇這樣一種高超的觀念，讓我們重新找回自然的、神奇的信念，以取代我們已經不再相信的教條。

舞台調度與形上學³³

羅浮宮裡有一幅原始繪畫³⁴，是否有名，我不清楚；但是這位畫家在藝術史這段重要時期中，絕不會是具代表性的畫家。他叫范·德·萊登³⁵。我認爲，他的畫使其後四、五百年的繪畫都變得沒有作用，也沒有意義。我說的這幅畫叫〈羅德的女兒〉³⁶，是當時很流行的聖經題材。當然，中世紀的聖經與我們今日了解的聖經不同。這幅畫可以作爲從聖經衍生的神祕主義的奇特例子。它的感人力量即使在很遠也能感受得到。它令人目爲之眩的視覺和諧能撼動我們的精神。我是說，它的尖銳力量發自整幅畫作，一眼就能全盤掌握。即使還沒能了解畫的是什麼，就己能感覺到它的氣概不凡，耳朵幾乎跟眼睛同時被感動。一個具高度知性的戲劇事件似凝聚其中，就像烏雲驟然間被風，或被一個更直接的命運力量聚攏，來丈量其雷霆的力道。

事實上，畫布上的天空是黑色的，烏雲密佈。但即使還未看清這戲劇事件是在空中發生，且在空中進行，這幅畫特殊的光效處理、繁複的形式，以及從遠處感受到的印象，在在預示一個大自然悲劇的發生。我敢說，中古極盛時期沒有其他畫作達到這個境界。

海邊有一個帳棚，身著胄甲、長著漂亮紅鬍鬚的羅德就坐在帳前。他看著女兒們各展姿態，就像參與一場妓女的盛宴。

她們各自施展魅力，或如家中主婦，或如女戰士；或梳理鬢髮，或舞刀弄劍，好像除了迷惑她們的父親，當他的玩偶之外，沒有其他人生目標。畫家在此以強烈的畫面表現古老的亂倫主題。這證明，他完全像現代人一樣，了解其深刻的性意涵，與我們了解的一樣；這證明，其中高度的、詩意的性意涵，他完全掌握，不輸於我們。

在畫的左邊，後方，一座黑塔高聳入雲，底下是層層岩石、植物、曲折小徑，其中錯落著房舍。藉著高明的透視法，一條小路從這紊雜中穿梭而出，過了座橋，

³³ 原註：此文爲 1931 年 12 月 10 日阿鐸在巴黎大學的演講稿。他在 1931 年 9 月在羅浮宮看到〈羅德和他的女兒〉這幅畫，認爲它「與峇里島戲劇不無相似之處」。

³⁴ 譯註：Primitif：指文藝復興以前的西歐藝術。由於它出現於在科學的透視法和解剖學之前，所以被稱爲“原始的”。

³⁵ 譯註：Lucas van den Leyden (1494 或 1489–1533)：荷蘭畫家。

³⁶ 譯註：《Filles de Loth》，故事出自聖經舊約創世紀第 19 章 30 節。

迎接一道自雲層中四射的暴風雨的光芒。這光芒不規則地灑向整個地區。由於這束光沸騰在天空的一角，使畫面深處的大海顯得既洶湧、又極為平靜。

在煙火爆裂中、在夜空的流星、火箭、烽火的轟擊之下，這如幻覺似的光芒使我門突然看清一些風景的細節，具體凸顯於黑夜之中：樹木、塔樓、山、房舍。它們的光線、它們的出現，在我們心中是與這中尖銳的爆裂聲不可分的。這風景的不同面向都受制於這空中出現的光芒。這些面向雖然各有其光線，但它們無論如何仍是跟天空的這道光芒息息相關，像是緩慢的回應，像是從這光芒中生出的活生生的方位標，使它能全力施展其破壞力量。

這畫家描繪火光的方式中，有一種驚人的旺盛精力，且令人不安。像一個在靜止的表情中，仍有個會動的、活躍的元素。這種效果是如何達成的並不重要，重要的是，它是真實的，只要看這幅畫，就會相信。

無論如何，這道光芒所散發出的智慧和惡意，無人能否認。這火光正是以其強烈，才能在精神上，平衡畫作中其他部份沈重的、物質穩定性。

在海和天空之間，畫的右方，與黑塔相平行，凸出一個狹長的半島，上面有一個破落的修道院。

這個半島，看起來雖然離羅德帳篷所在的河岸不遠，中間卻隔著一個巨大的海灣，似乎曾發生過一樁空前大海難。斷裂卻未沈的船隻傾在海上，像靠在撐柱上。四處漂浮著斷了的檣桅和桅杆。

為什麼只看到一、兩艘破裂的船，就給人一個海難的印象，這很難解釋。

畫家對線條和諧的奧秘似乎很有心得，而且知道使它對腦部直接發生作用，就像一種物理試劑一樣。總之，這個散發在外在自然的，特別是它表現的方式的聰慧的印象，在畫作其他一些細節上也能看得出來。例如這個架在海面上、高如八層樓房的橋，人物在橋上魚貫而行，就像理念自柏拉圖洞穴中湧湧而出³⁷。

要說這幅畫透露的理念很明晰，自然是不對的。但無論如何，這些理念是宏偉的，只是那些僅僅知道描繪的繪畫作品——也就是幾百年來所有的繪畫——讓我們對它已經很不習慣了。

在羅德和他的女兒這邊，也附帶地有性和傳宗接代的意識。羅德，有如雄蜂，像是在那兒想趁機放肆地享用他的女兒。

這幾乎是這幅畫唯一的社會意義。

³⁷ 原註：如將阿鐸的描述對照原畫，就會發現，很多細節都經他重新創造，似乎他將這個題材重新做了一番「場面調度」。

其他的意念都是形而上的。我很遺憾用這個字眼，但這就是它的名字。我甚至要說，它們詩意的宏偉和對我們產生的具體的效力，正因為它們是形而上的。它們的精神深度是與這幅畫形式的、外在的和諧不可分的。

其中有一種**演變**的概念，透過風景的細節和其表現的方式——在不同層面上，或互相抵消，或互相呼應——引我們進入精神領域，完全就像音樂的作用。

還有關於**命運**的概念。與其說是顯現於火光突然的出現，不如說是藉著所有形式，在火光下或組合或離析的莊嚴方式來表現的。有些像是在一陣不可抵擋的恐慌之風下彎曲，有些則靜止不動，甚至帶點諷嘲。一切都服從於一種強大的心智和諧，像是自然的本質，向外具體化了。

還有一種**混沌**的意念。還有**神奇**、**平衡**的意念。甚至一、兩個表現**語言**的無力感。這幅完全物質性的、反秩序的畫，表現了語言的無用。

總之，我要說，戲劇就應該像這幅畫一樣，如果它懂得運用它自己的語言。

我要提出一個問題：

為何在劇場中——至少是在我們歐洲或更恰當的說，西方的戲劇中——所有屬於戲劇的特質，也就是，所有不經由語言、文字表現的，或者說，所有不在對話中的（以及對話本身在舞台上作為聲效的可能性以及對這種聲效的要求）都淪為次要？

為什麼西方戲劇（我說西方，因為幸好，世上還有其他戲劇，如東方戲劇。他們完整保存了戲劇的概念。而在西方，這個概念——就像其他一切——卻都被作踐）為什麼西方戲劇除了以對話為主的戲劇，就不能從其他角度來看戲劇？

對話——寫的和說的東西——並不是專屬於舞台的。它屬於書本。證據就是，我們的文學史教科書中，戲劇佔了一席之地，它被認為是文字歷史的一部份。

我要說，舞台這個場所，是身體的、具體的，需要加以填滿，要讓它說它自己具體的語言。

我要說，這種具體語言，是針對感官的，獨立於語言之外，應首先滿足感官。有感官的詩，就像有文字的詩。而我說的這種具體的、身體的語言，只有當它傳達的思想不受制於有聲語言時，才是真正的戲劇。

有人會問我，這種語言所無法表達，而在舞台具體的、身體的語言中找到最佳表現方式的思想，究竟是什麼？

我稍後再回答這個問題。

我覺得更迫切的問題應是確定這個具體語言是什麼，這個物質的、堅實的語

言，使劇場語言與話語有所區隔的語言，究竟是什麼？

它包含所有舞台上的東西；所有能夠以物質的形式在舞台上呈現、表達的一切。它主要訴諸感官，而不像話語訴諸理智（我知道語詞本身也有不同的音效可能，可以用不同的方式投入空間，我們稱它為聲調。其實，聲調在劇場中的具體價值很值得討論。因為話語由它不同的發聲方式，也能製造一種音樂，可以獨立於意義之外，甚至與這種意義相左——在語言之下創造一種暗藏的印象、呼應、類比。但這種由劇場角度思考語言的方式，對劇作家來說，完全是次要的，尤其是在目前，當他寫劇本時，根本不納入考慮。因此，姑且不談。）

這個為感官而設計的語言必須首先滿足感官。這並不妨礙它以後自各個層面、各個方向，展現在精神層面的作用。如此可以空間的詩來取代語言的詩。這種詩正是在完全不屬於文字的領域出現的。

為便於了解我的意思，大家一定希望我舉幾個這種空間詩的例子。這種詩創造一種物質的意象，就相當於文字的意象。後面會有例子。

這種很困難而且很複雜的詩，可出之以各種形式：首先，它呈現在所有舞台上能使用的表達方式中³⁸，如音樂、舞蹈、造型藝術、默劇、摹擬、手勢、聲調、建築、燈光和佈景。

每一種手段都有其本身特有的詩，其次還有一種反諷的詩，是來自與其他表現方式的組合；這種組合的結果、彼此的互動、相互的破壞，是很容易察覺出來的。

我後面還會談到這種詩。只有當它是具體的，也就是，因它活躍於舞台而客觀地落實在具體之物上，這種詩才能發揮效力。如果一個聲音（就像在峇里島劇場中），等於一個手勢，不要把它當佈景、當一種思想的陪襯，而能使這種思想發展，加以導引、毀壞，或徹底改變，等等。

有一種空間詩的形式是屬於符號的語言（它存在於線條、形狀、色彩、物體的原始組合之外，如同各種藝術中都常見的）。請容我談談這純粹戲劇語言的另一面向。它超乎語言之上。這個符號的語言，通過手勢和姿態，就像在某些未被扭曲的默劇中那樣，具有一種像表意文字的價值。

所謂“未被扭曲的默劇”，我指的是一種直接的默劇，其手勢不是代表文

³⁸ 阿鐸註：只要它們能充分掌握舞台所提供的直接的、具體的潛能。把僵化的藝術形式，換成活的、具威脅性的形式，經由這些形式，使古老的儀式性魔力在劇場中找到一種新的可能。只要它們服從一種可以稱之為舞台的“具體的誘惑”。

字、語句（像我們只有五十年歷史的歐洲默劇，只是義大利喜劇中默劇部份的扭曲），而代表意念、精神狀態、自然現象，以有效的、具體的方式出之，也就是永遠以物體或自然的細節來代表，就像在東方語言中，以停憩在樹梢的一隻鳥——一隻眼已闔上，另一隻眼也快撐不住了——來代表夜晚。其他抽象意念或精神狀態也可以用聖經中無數的象徵來表現，如：駱駝所無法穿過的針孔。

由此可見，這些符號形成真正的象形文字。由於它是人所促成的，因而人也是一種形式。而因他的雙重性，為這種形式加添了特殊的魅力。

這種語言在心靈中喚起一種強烈的自然（或心靈的）詩的意象，可以讓我們了解，當空間超脫語言的束縛，劇場中能產生什麼樣的空間的詩。

不論這種語言及其詩意是什麼，我發現，對我們那種活在語言專權下的戲劇而言，這個符號的、摹擬的語言、這不出聲的默劇、這些姿態、在空中的手勢、這些客觀的聲調，總之，所有我認為在劇場中純屬劇場的部份、存在於劇本之外的元素，大家都把它看成是戲劇較低下的部份，不屑地把它稱之為“技巧”，與舞台調度或演出是一回事。如果不把舞台調度只當成是外在的、裝飾性的華麗，是只屬於服裝、燈光和佈景的，就算萬幸了。

我覺得這種方式是純西方的，或說是拉丁式的，也就是冥頑不靈的。另外有一種方式，是完全不同的。這種語言發自舞台，它的效果來自舞台上自然而然的創作，它不經語言，直接與舞台較量（為什麼我們不能想像一齣戲可以直接在舞台上創作、在舞台上形成？）——舞台調度才是劇場，遠勝於寫的或說的劇本。有人會問，與我看法不同的這種方式為何是拉丁式的？它之所以是拉丁式的，是因為它總需要以文字來表達清晰的意念。對我來說，清晰的意念，不論在劇場或在其他任何地方，都是已經死了、已經了結的意念。

一齣戲直接在舞台上創作，直接與演出和舞台製作的困難相碰撞，會開發一種活而有力的語言。活而有力、打破秩序，從而跨越所有平常在感情或文字表達上的限制。

無論如何，我很急切地、立刻要指出，如果一種戲劇將舞台調度和演出屈從於劇本之下，這是白癡、瘋子、變態、字奴、小市儈搞的戲劇，是反詩的、是實證主義的，也就是西方的戲劇。

我當然知道，手勢、姿態、語言、舞蹈、音樂，在剖析個性、訴說人物的思想、展現清晰而明確的意識狀態上，比不上言說的語言。但誰說戲劇是為了剖析個性、解決人性的、情感的或現實的、心理的衝突？而我們目前的劇場就充斥這

些東西。

看到這種劇場，會以為人生不外乎會不會好好做愛、要不要去打仗還是懦弱地求和，如何應付我們小小的道德焦慮、是否能意識到我們的“情結”（這兒使用的是學術語言），還是被這種“情結”壓垮。很少看到將問題提升到社會層次，或對我們的社會、道德系統提出質疑。我們的劇場從不會懷疑，這種社會和道德系統也有可能是公正的。

而我要說，目前的社會狀況是不公的，該加以摧毀。如果這是劇場該關心的問題，機關槍更管用。我們的劇場根本無能以火爆、有效的方式提出問題。即使提出問題，也背離劇場的目的。對我來說，劇場有更高、更奧秘的目的。

所有上面所說的這些考慮都難以置信的發出人的一短暫的、物質的人，甚至可以說，行屍走肉的人——的惡臭。這些考慮讓我反感、讓我極端厭惡。目前幾乎所有的戲劇（是人性的，也是反詩的），除了三、四齣戲以外，其他都散發墮落、血膿的臭味。

當代劇場墮落了，因為它一方面失去了嚴肅，另一方面失去了笑的能力。因為它背離了深沈，也背離了立即的、有殺傷力的效力——總之，離棄了**危險**。

另一方面，它失去了真正的幽默感，以及笑所產生的身體的、反秩序的分解力量。

因為它棄絕了脫軌的精神，而這正是所有詩的基礎。

我們必須承認，每一樣東西的目的、每一個自然形狀的意義和用途，都是一種約定俗成。

大自然賦予樹木以樹木的形狀，但它其實也可以給它一個動物或一座山的形狀，那我們就會在這動物或山的前面想到“樹木”，事情就完全改觀了。

我們都認為，一個美麗女人的聲音是悅耳的。但如果我們從世界誕生之初，就熟悉美麗的女人以舞動象鼻或低吼聲來呼喚我們，那我們就永遠會將大象的吼叫聲與美麗的女人聯想在一塊。我們對世界的內在視野，有一部份也會因而有極大的改變。

因此，我們可以了解，詩是反秩序的。因為它質疑所有東西與東西的關係，形狀與其意義的關係。它是秩序的，因為詩的出現是一種破壞秩序的結果。這種秩序的破壞讓我們趨近混沌。

我不再舉其他例子。依此類推，例子不勝枚舉，而且不僅是我剛才所舉的幽默的例子。

在劇場裡，這種形式的顛倒、意義的移位，可以成為種幽默的詩、空間的詩的基本元素。而這完全屬於與舞台調度的範疇。

在馬克斯兄弟的一部電影中³⁹，有個角色以為有位女郎向他投懷送抱，結果倒在他懷中的卻是一頭母牛，且發出一聲哞叫。通過一串情節安排（詳情無法在此細述），這聲哞叫，在那個時刻所達到的精神品質，不下於任何女人的叫聲。

這種情況，在電影中可能，在現有的劇場中也可能。且無需大費周章（譬如說：將牛換成一個會動的偶，或一種可以說話的怪物，或以人扮成動物），就可以重新發掘以幽默為基礎的客觀的詩的奧秘。劇場已將這些拋棄，拱手讓予夜總會，而電影後來也善加利用。

前面提到危險。我認為，最能在舞台上表現危險概念的，是客觀世界的不可預期。不是在情境的，而是事物的不可預期。一種時間不恰當、突發的轉折——從一個思想的意象到一個實體的意象。比如說，一個褻瀆神明的人突然看見他賭咒的內容，實際在他面前出現。（我要附帶指出，這種意象不能是毫無作用的，比如，它要能引發出其他具同類精神特質的意象，等等）

另一例子是，在舞台上出現一個虛構出來的“生物”，以木頭和布料一塊塊拼製而成。牠並不要像什麼，但牠令人不安，能在舞台上注入一種形上的恐懼，這正是所有古代劇場的基礎。

峇里島人有想像的龍，就像所有的東方人一樣。他們沒有遺失這種神祕的恐懼。他們知道這是劇場最有力（而且也是最基本的）元素之一，只要能把它重新放回它原屬的層次。

因為真正的詩，不管我們願意不願意，都是形上的，甚至，我可以說，是它形上的影響力、它形上效力的強度，決定它真正的價值。

這是我第二次或第三次提到形上了。剛剛在講到人物心理時，我說它是僵化的觀念，我想很多人現在會想跟我說，如果世上有一種不合人性、沒有效力而且僵化的觀念，即使對精神也產生不了什麼作用的觀念，那非形上學莫屬了。

正如蓋農⁴⁰所說，這是出於「我們純西方的方式、我們反詩的、斷章取義的

³⁹ 原註：指 Marx Brothers 的《Monkey Business》

⁴⁰ 譯註：René Guénon (1886-1951)，法哲學家。阿鐸非常重視他的作品，特別是《東方與西方》(Orient et Occident) 和《生命的多重狀態》(Etats Multiples de l'Être)。阿鐸這段引文遭蓋農的否認。在同月發表的《戲劇中的象徵主義》(le Symbolisme du théâtre) 一文中，蓋農提到阿鐸這篇文字，並否認寫過這段引文。蓋農表示，他並非不同意其觀點，但引言中的用辭，完全不符他的習慣。

思考原則的方式（脫離了相應這種原則的活力充沛而堅實的精神狀態）」。

東方劇場具形上趨向，與西方心理趨向的戲劇完全不同。所有構成演出與舞台語言的這些手勢、符號、姿態、音效，這種在意識的各個層面、在各種感官中，發揮所有身體和詩意效果的語言，必然將思想導向深沈，我們或可稱之為“活躍的形上學”。

這一點我下面會再談到，先回到我們熟悉的戲劇。

幾天前，我參加了一個戲劇討論會⁴¹。我看到一種“蛇人”，也就是所謂“劇作家”，來告訴我如何技巧地將劇本悄悄塞給一個劇場經理，簡直就像故事中，有人把毒藥悄悄灌進情敵的耳朵裡一樣。他們的討論好像是要決定戲劇的未來方向，也就是戲劇的命運。

實際上，什麼也沒有決定，也從未討論戲劇真正的命運，也就是戲劇在本質上、在基本精神上，應該呈現什麼，也未談到戲劇有哪些手段來達成這種目標。我覺得，劇場好像是一個已經凍結的世界，演員在那些已經毫無作用的動作中，縛手縛腳，語調聽似鏗鏘，落地只是空洞碎片，音樂淪為符號模糊的數字遊戲；儘管燈光閃亮，也已僵固定型，與不成其為動作的動作，正是同一個調調。四周則是一批擾擾攘攘、西裝革履的人物，在售票口，為爭奪收支而吵得不可開交。好像劇場運作從此淪為戲劇周邊的東西，因為它就只剩下這些，只剩下與戲劇不相干的部份。其氣味對有鑑賞力的人來說，臭不可當。

對我來說，戲劇即是在演出的各種可能中，汲取至高的詩意效果。而這種戲劇演出的可能性，完全屬於導演舞台調度的範疇，它是空間的語言、在運動中的語言。

要戲劇演出達到至高詩境，就是將戲劇提升至形上境界。我相信，沒有人會反對這種思考問題的方式。

從戲劇角度來說，要將語言、動作、姿態、道具、音樂等提至形上層次，我認為，就是要考量如何將它們以各種可能的方式，與時間交會，與動作交會。

一個動作、一種聲響、一種語調，在某一特定時間，凸顯某一部份的空間，其形式繁多，要舉出客觀的例子來說明它所造成的詩意，十分困難，就像要以文字表達一種聲音的特殊音質，或某種肉體痛楚的程度和特別感覺一樣。因為這些

⁴¹ 譯註：在巴黎大學發表這篇演說的前兩天（1931年12月8日），阿鐸參加了一個由“努力”集團（“l'Effort”）所主辦的研討會。主題是：〈戲劇的命運〉（Destin du Théâtre）。（參見阿鐸《作品全集》第五輯，pp. 9-11）

完全取決於演出，只能在舞台上決定。

現在我要一一檢視劇場（或說舞台調度，在我的觀念裡，這是一回事）所有的表達手段。為避免牽扯太遠，我只舉出一、兩個例子。

首先是有聲語言。

要將有聲語言成為形上，就是要以語言表達它平常不慣於表達的東西：以全新的、特別的、不同尋常的方式來使用它，使它重新找回語言具體的震撼效果；是將它在空間中分裂，有力地擴散在空間之中；是以絕對具體的方式處理語調，重新賦之以撕裂的力量和真正呈現某種東西的力量；是以它反擊語言和它原先卑下的實用性（或說食用性）的起源，反擊它原先的困獸之鬥的起源。並且將語言當成一種咒語。

以這種詩意的、積極的方式考量舞台表達手段中的一切，會使我們唾棄目前這種人文的、心理的戲劇，而重新找回我們劇場中已完全喪失的宗教的、神秘的層次。

如果只要一提到“宗教”和“神秘”，就想到那些愚昧的教徒或那些只會敲木魚念經、進不了佛教殿堂的無知小和尚，這只能表示我們沒有能力掌握一個字的全部意涵，我們對歸納與類比精神，一竅不通。

這也許意味，我們已淪落到與真正劇場完全脫節的地步，因為我們只把它侷限於日常的營營苟苟、侷限於意識已知或未知的範圍——即使我們在戲劇中注意到無意識，也只是為了從中擷取它收集（或掩藏）的日常、可解的經驗。

還要指出的是，東方劇場（如峇里島戲劇）有些演出之所以對精神產生具體的效力，之所以有直接、形象化的力量，原因之一是，這種劇場以數千年傳統為基礎，它從感官上、從各個層面完好保存了使用手勢、聲調、製造和諧的祕訣——這並未貶損東方劇場，貶損的是我們自己，和我們目前所處的狀態。這種狀態必須加以摧毀；認真地、毫不留情地加以摧毀，凡是妨礙思想自由運作的，不論在任何層面，都要加以摧毀。

劇場與煉金術⁴²

戲劇和煉金術的基本原則之間有一種神秘的共通性。當我們從最根本精神來考量，戲劇就跟煉金術一樣，都是從一些基礎上發展出來的，而這些基礎，對所有藝術都是相同的；都是針對精神和想像的領域，想達到一種效果，就有如在物質世界中，**真正的**能製造出黃金一樣。但在戲劇和煉金術之間，還有更深一層的共通點，可達更高的形上層次，就是煉金術和戲劇都可以稱為是**虛擬藝術**，它的真實、它的目的都不在其本身。

煉金術的操作，僅在物質層面，通過其象徵，就像是一個精神的**複象**，而戲劇也應被視為一種複象，不是它逐漸變成的那種直接的、日常現實的、了無生氣的翻版——既空洞又裹了糖衣——，而應是另一種危險的、原型的真實的**複象**。其基本原則，就像海豚，頭一冒出水面，就急於潛回深水隱蔽之處。

這個真實不是人文的，而是非人文的；人和人的習俗、人的天性，在其中不發生什麼作用，最多也只能留個腦袋，而且必然是光禿禿的、可隨意捏揉的、有機的腦袋，其中只剩足夠的物質，好讓其精髓得以明顯而徹底地施展效力。

在往下講之前，我要指出，所有關於煉金術的書籍，對戲劇用語都有偏愛，好像這些作者從一開始就已體認到，在煉金術的象徵系統中所有“**表演的**”，也就是戲劇的成份。通過這系列**象徵**，煉金術的“偉大工程”先在精神上成就，才實際在物質上完成。在煉金術操作過程中，那些不明就裡的人常會走岔路、犯錯誤。在可稱為是“辯證”的過程中，所有的謬誤、虛幻、錯覺、幻象（這是企圖以**純粹人文手法**操作的人難免要經歷的），都有表演成份。

真正的煉金術士都知道，煉金術的象徵是一個幻象，就像戲劇是一個幻象。幾乎所有的煉金書籍中，都不斷提到有關戲劇的東西或戲劇原理。這應被理解為他們意識到在這兩者之間有共通之處（煉金術士對這點絕對是很清楚的）：一邊是人物、東西、意象以及所有構成劇場虛擬現實的世界，另一邊是煉金術純屬假設、幻象的象徵世界。

這些象徵或可稱之為物質的哲學狀態。它已將精神導向物質分子炙熱的淨化

⁴² 七星版註：此文首次在1932年10月，以西班牙文發表於阿根廷的一份戲劇刊物。這是阿鐸應烏拉圭裔詩人蘇帕維耶（J. Supervielle）之邀而作。《新法蘭西雜誌》也同時刊出。

之路；導向一種融合、一種解放（極其簡化、純粹的）；導向一種運作，遵循這種精神平衡的路線，經過一再剖解，將固體物質重新思考、重組，最後再變回黃金。大家還不夠了解，這種神秘工作的物質象徵，正對應精神上的一種類似的象徵。運用意念和表相，通過這些，使劇場中一切戲劇性的東西有了稱謂，並在哲學上得以辨認。

我稍加說明。也許大家已經了解，我們講的戲劇與社會性的、現實性的戲劇完全不同。這種戲劇隨時代改變，戲劇的原始動力蕩然無存，只剩下小丑化的動作，其意義也扭曲得面目全非。有關原型的、原始的戲劇概念，就像文字，長久下來，已經失去製造意象的能力，不但不是一種表達的手段，反而成了一條死胡同，一個精神的墳墓。

在繼續往下講之前，也許有人會要我們先說明，所謂原型的、原始的戲劇，其定義究竟為何？這就進入問題的核心所在。

如果我們探究戲劇的起源及其存在的理由（或最原始的必要性），我們會發現，形上來說，是將一種最基本的戲劇具體化，或說表露於外。這種本質戲劇一方面多樣，而又獨一無二，包含了所有戲劇的基本原則，雖各**有趨向**且分歧，但並未失去其為原則的特性，卻足以藉豐富、積極——也就是充滿能量的方式，容納無窮的衝突可能。要將這種戲劇做哲學分析，是不可能的，只能以詩的方式，捕捉在所有藝術元素中富感染力的、有磁力的，用形狀、聲響、音樂和體積，通過意象和類比，去喚起——不是理智的原始指引，因為我們邏輯的、濫用的理智已貧乏得只剩一套無用的格式——而是喚起一種敏銳的狀態，絕對地強烈和鋒銳，使我們可以通過音樂和形象的震動，感知一種混沌（chaos）中所潛藏的威脅，這種混沌是決定性的，且危險的。

我們充分感覺到，這種本質戲劇是存在的。它是一種比宇宙創造更細緻的創造；是一種單一**意志**的結果——沒有衝突。

我們要相信，這種存在於所有**偉大奧秘**根源的本質戲劇，是隨**宇宙創造**的第二階段而來，也就是困難和**複象**的階段，是物質和意念具體化的階段。

似乎在單純和秩序井然之處，就不會有戲劇和悲劇，真正的戲劇，就像詩（只是出之以不同的方式），是在哲學的爭戰之後（而這是這種原始組合精彩的一面），一種無秩序狀態的整合。

這種沸騰的**宇宙**以哲學上扭曲、不純淨的方式呈現的衝突，煉金術卻以嚴謹的理智呈現，因它將所有不夠精緻、不夠成熟的形式，仔細地、用勁地攪碎，使

我們再度，**戲劇性地**，達到昇華。因為煉金術的本質，就是要使精神在通過現有物質的各種管道、各種基礎，並在未來炙熱的邊緣地帶中，重新完成這項工作之後，才能飛昇。好像爲了不愧於得到黃金，精神必須先證明它的能力；它之能贏得它、獲得它，只因它能委曲求全，將它當成是墮落的第二象徵。它必須先墮落，才能以堅固而密實的方式表現光亮本身、表現稀有性和不可還原性。

這種製造黃金的戲劇性過程，藉由它引發的強大衝突、它發出的各種巨大力量的彼此衝撞，並且要求一種極具重要性、充滿精神性的重組，終而使精神達到一種絕對的、抽象的純淨。在這之後，別無他物。我們可以把它想像成一個獨一無二的聲音、一個在空中被捕捉到的極限音符，像是一種難以名狀的震顫的有機部份。

吸引柏拉圖的奧菲密教儀式⁴³，應該在道德和心理層面，也具有這種**煉金術劇場**的超驗和絕對的性質，而且，因為它包含高度心理張力的元素，可以反過來，令人想到煉金術的象徵。它以精神手段沈澱、滲透物質，使人想到心靈對物質的熱烈而決定性的挹注。

據說，埃樂西斯密教儀式⁴⁴只限於在舞台上呈現一些道德真理。但我想它們呈現的應是急促的、爆發的衝突，難以名狀的原則的鬥爭，從一個令人目眩的、滑溜不平衡的角度，在這個角度下，抽象與具體在完成錯綜複雜、獨一無二的融和時，所有真理都消失了。我認爲，經由樂器和音符、色彩和形狀的組合（對這些，我們都已毫無概念了），它們一方面可以滿足我們對純淨美的懷念（柏拉圖一生中至少應該看到過一次這種美的完全的、響亮的、生意盎然的、樸素的體現）；另一方面，解決或消弭（通過人類頭腦無法想像的奇特結合）所有因物質與精神、理念與形式、具體與抽象對立而產生的衝突，將一切表象都融於一爐，成爲一種獨一無二的表達方式，就像精神化的黃金一樣。

⁴³ 譯註：Les Mystères Orphiques：以阿波羅之子奧菲爲開祖的密教儀式。奧菲密教出現於紀元前 6 世紀的雅典，相信靈魂不朽，而肉身短暫且帶有原罪，才需經過不斷的死亡和轉生，達到淨化而重返天國。信徒必須修煉，並通過祭禮儀式，得傳奧義。這些儀式就是通往救贖之途。奧菲密教對希臘文化有深遠影響，柏拉圖的靈魂說即是受到其啓發。

⁴⁴ 譯註：Les Mystères d'Eleusis：見《劇場與瘟疫》，註 25，p.

論峇里島戲劇

峇里島劇團的第一場演出⁴⁵是由舞蹈、歌詠、默劇、音樂構成的，我們歐洲人所熟悉的心理劇成分，卻出奇的少。它以幻覺和恐懼，將戲劇重新帶回一種自主而純淨的創作層次。

這場表演的幾齣短劇的第一齣，講的是一位父親訓斥反抗傳統的女兒。值得注意的是，它是以幽靈出場開始，或者應說，在這齣題材既戲劇性又通俗的演出中，開展戲劇情節的角色—男人和女人—是先以自己的幽魂面目出現，也就是，從幻覺角度呈現，而這正是所有戲劇人物的特質，之後這種高度象徵性的短劇情節才得以推展。在這齣戲中，情節其實只是幌子，劇情並不隨情感起伏，而在精神狀態的轉折，而這些也是精粹化了，化約為動作、程式。總之，峇里島人以高度精準，實現了一種純粹劇場，其中的一切，從構想到演出，其存在、其價值都在於它舞臺上的客觀化的程度。它成功的說明，導演的絕對主導權，導演的創造力取消了語言。這些戲劇的主題模糊、抽象，且極其籠統。賦它以生命的，是各種繁複錯綜的舞臺手段的巧妙運用。以嶄新的方式運用手勢和聲音，在我們的心靈上，形成一種形上意念。

這些手勢、這些有稜有角、遽然而止的動作，從後咽喉發出的音調變化、急促的樂句、蛸翅的飛舞、枝幹的悉悉娑娑、空鼓的聲響、人偶的吱嘎作響，木偶的舞姿等等。這種種最令人驚奇的是：從這些投向空中的手勢、姿態、叫聲的迷宮中，從這些充份利用舞臺空間的角色舞動和曲線之中，顯現出一種新的具體語言，這種語言是建立在符號而非文字之上的。這些身著幾何形袍服的演員有如會動的象形文字，就連他們袍服的形狀—它轉移了人體的重心—也能在這些入神的、在永恆爭戰狀態的士兵服裝之旁，創造一種象徵服裝、第二服裝；就連這些袍服也能帶來知性刺激，也能以錯綜的線條與空間所有的透視線交叉縮接起來。這些精神性符號均有精確意義，它不止訴諸我們的直覺，其力量強大到毋需任何

⁴⁵ 譯註：1931年5月至11月，《殖民地大展》（l'Exposition Coloniale）在巴黎舉行。當時印尼為荷蘭殖民地，荷蘭館就是以峇里島神廟形式建成，峇里島舞團也應邀演出。首場公開演出在7月11日，當時阿鐸不在巴黎。他看的可能是8月1日的表演。在第二天他寫給名導演朱尉（Louis Jouvet）的信中，就對峇里島舞團熱烈推崇（見《作品全集》，第三輯 p.217）。

邏輯推理語言的詮釋。對寫實主義情有獨鍾的人，可能對不斷使用隱晦手法、曲折心思覺得不耐，然而劇中角色的**複象**，因**冥世**幽靈的出現而驚慌，乃是精彩的寫實演出。那種顫抖、那種稚氣的叫喊、鞋跟隨著無意識撞擊地板的節奏，這複象已在某一刻藏身自我的真實之後。這種對恐懼的描寫是放諸四海皆準的。這顯示，東方人不論在呈現人性或超人性的真實上，都比我們略勝一籌。

峇里島人對生活中的各種情境，都有一套相應的動作和變化無窮的默劇手法，使劇場程式恢復其崇高價值。讓我們了解，某些劇場程式在徹底掌握並加以巧妙運用時，所具有的效率和高度震撼力。這些無懈可擊的演出給我們的樂趣，有一部份就是來自演員所使用的一些精確手勢、一些經時間歷練、適時出現的默劇手法，特別是一種精神性的氛圍，和在創造這些表演程式、這些效率極高的符號之前的長時間深入而細膩的研究，數千年來，其效率都未曾折耗。眼睛機械式的轉動、嘴唇的表情，夾雜肌肉的收縮，其效果均經過精心的設計，絕無隨性的餘地。頭部平行移動，好似在滑輪上自一個肩頭滑至另一肩頭，這些動作都出於即時心理反應的需要，同時也回應一種精神性建構，是以手勢、默劇以及節奏的暗示力量、肢體動作的韻律感，以及整體的和諧營造出來的。這些對講究舞臺自由與自然隨性的歐洲人，可能不以爲然，但我們卻不能說，這種設計製造枯燥與單調。最奇妙的是，這種戒慎恐懼、算計得絲毫不差的表演，給人的感覺卻是豐富、充滿想像力、極其揮灑自如的。視覺與聽覺、知性與感性、人物的動作和以樂器的喧譁來暗示的植物的搖曳都在絕對的交融中，不斷相互滲透。管樂器的嘆息延續人聲的振顫，銜接得如此不落痕跡，使人不知是人聲在延續還是感官從一開始就納入了人聲。關節的抖動、手臂與前臂形成的極有韻致的角度、踩下的腳、弓起的膝蓋、彷彿與手脫節的指頭，這些對我們來說，都像一個永恆的鏡子遊戲。鏡中，人的四肢似乎都反射著回聲和音樂。樂團的音符、管樂的吹奏彷彿織就一只巨大的鳥籠，演員就是其中振顫的羽翼。我們的劇場從不曾意識到動作的形上意義，從不知使音樂發揮如此立即而具體的戲劇效果；我們那種純文字的劇場對所有構成戲劇的要素，均一無所知；也就是存在於舞台空間、以空間丈量、以空間爲範疇、在空間中製造張力的一切：動作、形狀、色彩、震顫、姿態、叫喊，由於劇場有無法具體丈量、需藉助心靈想像力者，我們可從峇里島劇場中學到戲劇的精神性。這種純大眾的、非宗教性的劇場，精彩展現一個民族的高度智慧。其公民的歡愉節慶基礎，是一個被冥界鬼魅惡魔糾纏的靈魂掙扎。因爲這齣戲最後一部份的爭戰，完全是內心的。此外，值得注意的是，峇里島人給于這種爭戰

何等絢爛的舞台效果。他們充分瞭解舞台上造型的必要性，也充分瞭解生理畏懼與釋放這種畏懼的手段。他們的魔鬼（可能源自西藏）面目猙獰，與我們記憶中的某些手塗白膠、指甲青綠的偶劇人物出奇的相像，而這是賈亦劇團(Théâtre Alfred Jarry)⁴⁶早期的一次演出⁴⁷中最美的裝飾之一。⁴⁸

.....

這個表演使我們幾乎無法正面招架，它給我們的豐盛印象排山倒海而來。而它所使用的語言，我們已不得其門而入。無法找出頭緒、無法制服這頭怪獸的挫折——既使把耳朵靠近樂器，也無法聽得清楚——卻更增加了這個表演的魅力。我所謂語言，並不是指猛一接觸之下，難以了解的地方語言，而正是指口頭言語之外的戲劇語言，其中有豐富的舞台經驗。與它相比，我們純建立在對話上的演出，還在牙牙學語的階段。

在這種表演中最令人震驚的是，它使我們西方戲劇觀念頓失依據，很多人會根本否定它的戲劇價值。而事實上，它是我們至今所見最純淨的表演。對我們歐洲人來說，最震撼、最不可思議的是，一種無所不在的知性美：動作織就的細密、精緻之網、人聲無窮的音調變化、細緻綿密的聲響，像一片巨大的雨林，淌落著水珠；還有同樣富有聲響的動作之網……從一個動作到一個喊叫，到一個聲音，不需要過渡，而像是通過直接在心靈中開鑿的奇特管道，所有感官都相互呼應。

這其中有大量儀式動作，是我們無法參透的。它們像是遵從極精準的音樂規範，但它又包含一些原不屬於音樂的東西，似乎是為了包容思想、捕捉思想，將它引進一個錯綜而精確的網中。事實上，這個劇場中的一切都經過細密的數學性的設計，沒有一樣是隨性、是任由個人發揮的。它是一種更高層次的舞蹈。在這種舞蹈中，舞者先要是演員。

我們看到舞者隨時算準步伐，好像在進行一種單槓屈伸。當你以為他們在錯綜的節拍迷宮中走失，或在一片混亂中翻傾時，他們自有辦法找到平衡，一種軀

⁴⁶ 譯註：此劇團為阿鐸與劇作家維塔克(Roger Vitrac, 1899-1952)於1926年所創。以“賈亦”(Alfred Jarry)命名，在向這位前衛劇場的先驅致敬。在1927—1929的兩年間，共演出4齣8場戲。之後，就因沒有固定演出場地且籌款不易而夭折。

⁴⁷ 譯註：此處所指可能是維塔克著、阿鐸執導的《愛情的奧秘》(Mystères de l'Amour)，於1927年6月1日與2日在巴黎演出。

⁴⁸ 原註：以上第一部份曾以《殖民大展中的峇里島戲劇》(Le Théâtre Balinais, à l'Exposition Coloniale)為題，發表於1931年10月1日出版的《新法蘭西雜誌》。第二部份是由書信及其他手稿編輯而成。

幹的推力或兩腿相纏，像是飽含水分的布料，要在節拍中擰乾——最後三個步伐，一定把他們帶回舞台中央，霎時中斷的節奏完成了，節拍也了然了。

劇場的一切都如此規範好，不涉個人。沒有一個肌肉的動作、一個眼睛的流轉，不是出自一種精確計算的數學。它指引一切，一切也藉此傳達。奇怪的是，這種排除個人情感的表演、這種純皮肉層面的臉部表情，猶如面具掛在臉上，而一切都有作用，一切都營造最大的效果。

當我們想到這些機械化的人物，他們的歡樂和痛苦，都不來自本身，而是遵從一些經過錘鍊的古老儀式，像是受到一種超人類智力的指引，不禁凜然生畏。在這個表演中最讓人震驚的正是這種上天授意的**更高層的生命**，像在褻瀆一個宗教儀式。它有神聖儀式的肅穆——服裝的莊嚴給每一個演員另一個身軀、另一套四肢。藝術家裹在這種服裝中，不再是他本人，而只是自己的芻像。此外，在音樂寬宏、斷裂的節奏之外，還有一種用力的、遲疑的、脆弱的音樂，好像在研磨最珍貴的金屬，泉水在最自然的狀態下汨汨而出，成串的昆蟲在草木中大步前進。讓人覺得從中捕捉到光線的聲響，那深沈寂靜的聲響彷彿凝為水晶，紛然飄落。

實際上，這些聲音都是與動作相連的，像是具有同樣音樂特質的手勢很自然的終點。兩者的音樂性如此接近，我們的心智必然會將兩者混淆、將樂團的音響特質當成是演員動作的特質、或把動作特質當成是樂團的特質。

女人髮型的精緻、給人一種超凡入聖的、得自天啓的感覺。層層盤結而上的光亮髮髻是由各色羽毛或珍珠的組合編結而成。色彩美得**巧奪天工**。髻頂搖曳生姿、像是**機智地**配合身體的顫動。此外還有些類似僧侶的髮型，呈圓錐形，上面插了羽飾和花飾，顏色一雙雙呈對比，卻出奇的和諧。

這個讓人不安的組合在外在、內在感官各個方向，充滿火花、飛昇、祕密渠道、迂迴曲折，形成至高的戲劇觀。它經歷幾個世紀保留下來，讓我們知道，戲劇本該一直如此。除此之外，這場表演——在峇里島是通俗的、非宗教的——的藝術感動，對當地人來說，就像日常麵包一樣。

除了這個表演驚人的數學性，最讓我們吃驚和震撼的是物質的啓示性。物質像是突然分化成符號，讓我們知道具體與抽象事物的形上特質是一致的，而且是**通過可以世代流傳**的動作告訴我們。物質寫實的一面，西方劇場裡也有，但在峇里島劇場中，卻將它的力量發揮到無限次方，而且澈底加以風格化。

.....

在這個劇場中，所有的創造都來自舞台。在一種祕密的心理衝動中，找到它的表現方式和它的源頭。這種衝動是先於文字的**言語**。

.....

這種劇場排除了劇作家，而代之以我們西方劇場術語所稱的“導演”。但這導演是一個神奇的統合者、是一種神聖儀式的主持人。而他所運用的材料、他賦予生命的主題，不是來自他自己，而是來自神祇。這些主題是來自大自然有形、無形的交會點。

他操練的是**形於外的部份** (Manifesté)。

它是一種**原始物質**⁴⁹，從不曾與**精神**分離。

.....

在峇里島劇場的表演中，將娛樂排除了，那種無益的做作遊戲、那種僅只是一個晚上的消遣，而這正是我們劇場的特質。它的演出是直接提煉自物質、生命和真實之中。它有一種宗教儀式的祭典性，因為它徹底清除觀賞者心目中戲劇是模擬、是對真實的可憐仿製的想法。我們看到的這設計繁複的動作，有一個目的、一個立見真章的目的，是以高效率的手段達成，而我們能當下感受到它的效率。它追求的思想、它要創造的精神狀態、它提出的神祕答案，都直指要害，既不拖泥帶水，也不轉彎抹角。正如一個驅魔法術，使我們心中的惡魔**湧現**。

.....

這個劇場有一種直覺的東西，低沉地嘈雜作響，但卻表現得如此透明、如此聰慧、如此伸展自如，讓我們能很具體地重新找回一些心靈最神祕的知覺。

它提出的主題可以說是出自舞台本身。它們已達到客觀具體化的極致，使我

⁴⁹ 譯註：原文“physique première”，阿鐸使用此詞，可能爲了與 métaphysique（形上）有所區隔。西方傳統將物質世界與精神世界一分爲二：「形上」與「形下」。而在峇里島劇場中，物質與精神世界是合而爲一的。

們無論如何絞盡心思，都無法想像，它能存在於這個張力十足的視野之外；存在於這舞台封閉的、有限的世界之外。

這個表演呈現給我們一個精彩的純淨舞台意象的組合。爲了讓人瞭解，他們創造了一套全新的語言：演員的服裝構成真正的象形文字；它有生命、會活動。這種三度空間的象形文字還用一些手勢、一些神祕的符號，加以烘托。這些符號通向某種無以名之的傳奇的、玄幽的世界。而我們西方人卻早就對它棄置不顧了。

在這種符號的強力釋放中，有一種類似魔法運作的特質。符號先被抑制，然後突然被拋向空中。

一片混亂的翻騰，其中處處是可認的標誌，有時出奇的有秩序，在這五彩繽紛的韻律騷動中爆響。延長符號不斷出現，像插入一段計算精確的靜默。

純粹劇場的概念，在西方還停留在理論階段，從沒有人嘗試付諸實現。而峇里島劇場呈現給我們一個令人震驚的純粹劇場，因爲它排除藉助語言來釐清最抽象主題的可能——它創造一種在空間運作的動作的語言，這種語言脫離空間，就不具意義。

舞台空間的使用是全方位的，也可以說是從各種可能的層次加以運用。因爲這些動作具敏銳的造型美，其最終目的仍在釐清一種精神狀態或困境。

至少我們看來是如此。

不浪費任何一點空間、不遺漏任何一種可能的暗示，使大自然突然將一切捲入混沌的力量，具有一種哲學層次。

.....

在峇里島劇場中，可感受到一種語言之前的狀態，可以選擇其語言：音樂、手勢、動作、文字。

.....

可以肯定的是，這種純粹劇場、這種絕對動作，就是意念本身，它逼使精神的意念，通過物質的錯綜交織，而被感知。這些都給我們一種新概念，使我們知道，哪些東西原來就應屬於形式和能行諸於外的物資範疇，這些賦形式簡單的戲

袍以一種玄學意味的人，並不以在人的旁邊製造其**複象為滿足**，他們還給每個穿衣人一個服裝構成的複象。他們刺穿這些幻覺服裝、第二服裝，有如沖向空中的大蝴蝶，這些人比我們對大自然絕對而神祕的象徵更有天賦的感應力，他們教給我們寶貴的一課，但我們的劇場技術人員肯定無能力加以利用。

.....

存在於字裡行間的知性空間、心理活動和飽含思想的靜寂，在這裡，卻是在舞台空間中勾勒，在四肢、空氣以及一些叫喊、色彩和動作之間浮現。

.....

在峇里島劇場的演出中，我們會感覺意念起先與動作衝撞，必須在純粹狀態的視覺或聽覺意象的**醱酵**中，才能站穩。總之，說得明白些，在這個舞台調度中，有某種類似音樂的東西。所有的精神概念只是幌子、一種虛擬，其複象製造了這種強烈的舞台詩意，製造了這種空間的、富色彩的語言。

.....

從顏色到手勢、從呼喊到動作，這不斷反射的鏡子作用，將我們的精神一直帶到陡峭險峻的路途上，將我們投入不安和難以形容的苦悶狀態中，而這正是詩的特質。

從這種古怪的手臂舞動中（就像在綠色夜晚中飛舞的昆蟲）散發出一種可怕的、縈繞不去的念頭，一種在心中進行的無止無休的議論，就像精神不停的想在下意識的迷宮中，理出個頭緒。

其實這個劇場以具體的符號所勾勒並使我們感觸到的，主要是屬於知性層面的東西，而非感性的。

也是經由知性途徑，它領我們重新征服所有存在之物的符號。

從這個觀點看來，中心舞者的手勢，具有深刻涵意，他不停觸摸頭頂同一部位，好像是要找到某個不可知的第三眼、某個知性胚胎的方位與生命。

.....

對大自然的具體印象所做的色彩暗示，也在聲效中出現。而聲效其實只是懷想另一種東西、一種奇幻的境界。在這種境界中，感官變得精緻得值得心靈去探訪。甚至那些模擬的和聲、響尾蛇的聲響、昆蟲殼的碰撞聲，都讓人想到一個即將陷入混沌的嘈雜風景中的空地。一而這些穿著鮮艷的藝術家，在服裝下的身體是裹在襁褓裡的！在他們的動作流轉中，有某種與臍帶相連、屬於生物幼蟲階段的特質。同時值得注意的是，他們的服裝有如象形文字，其平行線條從身體的各個方向，向身體外展開，就像軀體有許多線條和環節的大昆蟲。這些線條和環節像是將他們與大自然的某個面向相連，而他們只是其中一塊斷裂的幾何圖形。

在他們走動時，腿腳古怪的交纏。這些服裝勾勒出他們的抽象轉動。

他們的每一個動作都在空中畫出一個線條，以精心設計的隱晦儀式，完成一種無以名之的嚴謹圖像。而一個突如其來的手掌動作爲它劃下了句點。

這些戲袍高過臀部的弧線，彷彿把演員懸在半空，釘在劇场的背景中，將他們的每一個蹦跳都延展爲飛翔。

這種發自肺腑的呼喊、這流轉的眼光、這持續的抽象化、枝幹聲響、砍伐和滾動木材的聲音，這些都在這充滿紛至沓來的、傳播遙遠的聲響的遼闊空間中。所有這一切都使我們在精神中，將抽象結晶爲一個新的、同時也是具體的觀念。

值得注意的是，這種抽象化是從一個神奇的舞台建構出發，再回到思想中。當它在飛昇中碰撞到自然世界的某些印象，它總能在它們剛開始分子組合時加以捕捉，與混沌狀態，只有一個手勢之隔。。

.....

這場演出的最後一部份，相對於歐洲舞台糾結的齷齪、粗暴、羞恥，顯得不合時宜得可愛。我不知道有哪一種戲劇敢將備受冥間鬼魅所纏的痛苦，如此理所當然的釘牢。

.....

他們舞著；這些混沌自然的形上學家，為我們重構聲音的每一個原子、每一個片段的知覺，像要回歸其本原。他們在動作與聲音之間，創造了如此完美的接合；使得這些空木頭、響鼓、空樂器發出的音響，好像是出自舞者中空的手肘，彷彿他們是用空心木頭做的四肢在跳舞。

我們這時突然進入全面的形上爭戰；進入恍惚狀態的身體因宇宙力道回流的衝擊而緊繃，顛狂且稜有角的舞姿，將身體的僵直表現得精彩絕倫，讓人在舞中突然感覺精神在直線下墜。

彷彿物質的浪潮急速地一波蓋過一波，自地平線各方湧來，匯入這份量微不足道的戰慄和恍惚狀態之中，終而填滿恐懼的巨洞。

.....

在他們建構的視象中，有一種絕對、一種真正的有形的絕對，只有東方人能想得到——這就是他們的觀念與我們歐洲戲劇觀的差異，主要在其目標的高超與深思熟慮的膽識，而不在於他們表演的出奇完美。

主張藝術類型應有嚴格分際、互不相混的人，可以假裝在峇里島劇場的傑出藝術家身上，只看到舞者。這些舞者在表現某種崇高**神話**，它的高度使我們西方現代戲劇顯得難以言狀的粗俗與幼稚。事實是，峇里島戲劇為我們提出、且在舞台上演出了純粹劇場的一些主題。其舞台演出給這些主題一種充滿張力的平衡、一種完全物質化的引力。

.....

所有這些都沈浸在一種深沉的迷醉狀態，為我們重新找到心醉神迷的元素。在這種心神迷醉中，我們尋回在植物、遺跡和照亮門楣的樹叢廢墟中的清脆騷動和礦石摩擦的聲音。

所有獸性、動物性都化約為俐落的動作：如沙岸龜裂的響聲、林木的樹脂、動物的呵欠。

舞者的腳，在撩開裙縷的動作中，將思想、感覺溶化、還原到純粹狀態。

頭部一逕的衝撞、獨眼巨人⁵⁰的眼睛、右手正要搜尋的心靈內在之眼。

心靈動作的摹擬，將情感、心境和形上思緒標出節拍、裁減、定形、隔離、分類。

這是個提煉至精粹的劇場，事物在其中先進行奇妙的大迴轉，在回到抽象之中。

.....

他們的動作如此準確地配合著木頭、空鼓的節奏，抑揚頓挫，如此篤定地在在節奏飛揚的最高點穩穩將它扣住，好像這音樂是為他們四肢的空蕩，打著節拍。

.....

還有女人層疊的、夢幻似月的眼。

這夢之眼好像把我們吞噬。在它面前，我們自己也像是**幻影**。

.....

這些舞蹈動作、這些融合了心境的腳的轉動、這些飛舞的小手、這些俐落、準確的敲擊，在在使我們獲得全然的滿足。

我們在經歷一種心靈的煉金術，將一種精神狀態化為一個動作—如果我們的行為追求絕對，就都會有如此乾脆、素樸、線狀的動作。

.....

這種精雕細琢、這種極端的莊嚴肅穆—通過轉動的字母、斷裂石頭的叫喊、樹幹的聲響、砍伐和滾動木材的聲音—在空中、在空間裡，從視覺和聽覺上，組成一種具體可觸的、活潑的細語。不消一會兒，我們就神奇地與它認同—**我們知道，是我們自己在說話。**

⁵⁰ 譯注：Cyclope,希臘神話中的獨眼巨人。

在阿得奧加那(Adeorjana)和**巨龍**的精彩搏鬥之後，誰敢說，戲劇的一切不是在舞台之上－不是在情境和文字之外？

在這齣戲裡，戲劇的和心理的情境都化入戰鬥的模擬動作之中，靠的是身體運動的、神秘的動作，以及舞台波動式的使用，將它的壯闊波瀾一景一景地呈現。

戰士恐懼地滾入心靈森林，一陣強大的戰慄，把他們捲入磁鐵似的天旋地轉之中，在其中可以感到動物或礦物流星紛紛墜落。

他們四肢在顫抖，眼睛在轉動，其意義，不只是身體的風暴，而且是精神的撞擊。他們的頭豎起，其聲音頻率有時極為可怕－他們身後的音樂擺盪，同時也豐富了某種空間，其中有形的碎石，不再滾動。

戰士在驚心動魄的宇宙風暴之下，聳然而立。在他身後，他的**複象**，趾高氣揚，稚氣地表現學童的揶揄，又被這喧鬧的混亂反彈而起，無意識地處在這迷人的魅力之中，卻渾然不覺。

東方戲劇與西方戲劇⁵¹

巴里島戲劇帶給我們的啓示，是讓我們看到一種身體的而非文字的戲劇概念。這種戲劇獨立於書寫文本之外，包含舞臺上可能發生的一切。而我們西方人觀念中的劇場是與文字一體，以文字爲限的。對我們來說，在劇場中，**言辭**就是一切，除此之外，別無其他可能。戲劇是文學的一支；是一種有聲的文字。即使我們認爲眼睛看的文章和舞臺上演出的文章有差別，如果我們將戲劇侷限於字裡行間，我們就不能將它與演出的文字真正有所區隔。

劇場中言辭的至高無上，已是我們根深柢固的觀念，劇場對我們只是文字的有形體現，以致劇場中所有超越文字、不在文字範圍之內的、不完全取決於文字的，都被認爲是舞台調度的範疇，是比劇本低一等的。

既然劇場中的一切均附從於言辭，我們不免懷疑劇場是否有其獨特的語言；是否能將它看成一種獨立自主的藝術，就像音樂、繪畫、舞蹈等等一樣。

無論如何，我們認爲，如果劇場有其獨特語言，則它必然是與舞台調度一體的：

一方面，它是語言的視覺及造型的具體化。

另一方面，它是舞臺上所有獨立於言辭之外，一切可說、可表意的語言；所有可在空間中找到其表達形式的、或可由空間來完成或破解的一切。

一旦我們將這種舞台調度的語言當作是純粹的劇場語言，就要知道，它是否能與言辭一樣達到其內在的目的；從心理觀點或戲劇角度，它是否能和言辭達到同樣的知性效率。換句話說，我們應考慮，它是否能不去界定思想，而是**促使人思想**，它是否能引導人從他自己的觀點，以深刻、有效的態度來從事思考。

簡單的說，以客觀形式作爲表達方式，其知性效率如何？一種只運用形狀，或聲音，或手姿的語言，其知性效率如何？提出這些問題，也就是提出藝術的知性效率問題。

如果我們只賦藝術以娛樂、休閒的價值，只當它是一種形式的純表相運用，是某些外在關係的和諧，這毫無損藝術的深刻表現力。然而，西方的精神殘障，就在於我們一向將藝術與唯美混爲一談，以爲繪畫的作用僅在繪畫，舞蹈也只是

⁵¹ 譯註：阿鐸在 1935 年 12 月 29 日致鮑龍的信中，首次提到此文。寫作日期不詳。由於句首提到峇里島戲劇，應寫在《論峇里島戲劇》之後。

造型美而已，這是對藝術形式的闡割，斬斷藝術形式在追求絕對時所必需的神祕洞察力。

因此我們了解，當戲劇侷限於自己的語言範疇之內、並與它保持相應關係，戲劇就必須擺脫時事論題。因為它的目的不在解決社會或心理衝突，或當作道德激情的戰場，而在客觀地表現某些深藏的真理，在與**形成**(Devenir)交會的過程中，以靈動的手勢將某些隱而不顯的真理彰顯出來。

要達到這個目的，要使戲劇具有形式的各種表現可能；使用姿態、聲音、色彩、造形等領域內的一切，就是尋回戲劇最初始的目的，恢復其宗教及形上的特質，使它重新與宇宙修好。

但有人會說，字詞是有形上力量的，言辭並非不能像動作一樣，放在宇宙的層次上來考量，其實，它是在這個層次上，才能達到其最大效力；以它作為一種瓦解物質表象、以及瓦解所有使心靈固滯或趨於鬆弛狀態的力量。對這樣的說法，我們要回答，這種從形上角度考量言辭的方式，不是西方劇場運用言辭的方式。西方劇場並非以言辭為一種打破表象以企及心靈的積極力量，而是將它當作思想的完成階段，思想在向外表達時，便失去了作用。

在西方戲劇中，言辭只用來表現人類特有的心理衝突以及人在日常現實生活中的處境。這些衝突都可以用清楚的有聲言辭做合情合理的說明。不論是停留在心理層面或超出心理、進入社會層面，以這些衝突襲擊或瓦解角色的方式，其戲劇性仍在道德層次，在這層次上，言辭話語的解決仍佔優勢。

但是，這些本質屬於道德層次的衝突，實在不一定需要舞台來解決。以有聲語言或字詞來主導舞台，而漠視動作的客觀表現力和所有空間中以感官刺激心靈的一切，這是悖離舞台的實質需要，且無視其可能性。

我們必須指出，戲劇的領域不在心理，它是造型的、身體的。問題不在劇場的身體語言是否像言辭一樣，達到同樣的心理效果；是否能像言辭一樣，充分表達感覺和熱情，問題在於，在思想和理智的範疇中，是否有些字詞無法掌握的，而動作和所有空間的語言卻能表達得更精準。

在舉例說明物質世界與人心最幽邃處關係之前，我要引用我在別處曾寫過的一段文字：

「所有真實情感都是無法表達的」。表達，就是背叛。真正的表達，是把要彰顯的，隱藏起來。傳譯，就是掩飾。它創造思想的豐盈，來對應大自然真正的空無，或換一種方式來說，相對予大自然的顯像—幻象，它在思想中創造了空無。

所有強烈情感都引起我們一種空無感，而太明晰的語言會阻礙這空無，也阻礙詩意在思想中出現。因此，使用一個意象、一個寓言、一個把意圖遮掩起來的比喻，這對精神的意義要比言辭的分析明確得多。

“因此，真正的美從不是直接打動我們。落日之所以美，是因為所有它使我們失去的東西。”⁵²

荷蘭畫派中呈現的惡夢撼動我們，因為它在真實世界旁呈現一幅對這個世界的嘲諷漫畫。它讓我們看到可能會出現在夢中的鬼魅，它們是取材於半睡眠狀態，這種狀態常造成動作錯誤或好笑的語言失誤。它在被遺棄的孩童身邊，放一架跳動的豎琴；或在一個地底湍流中漂游的胚胎旁，有一支軍隊正向一個危險的城堡挺進。在夢境的不確定旁，讓我們看到確定；在地窖昏黃燈光之上，是秋日炎陽殞落前橘紅的光芒。

問題不在將劇場中的言辭取消，而在改變其作用，尤其是減少它的份量。不要把它當成引導角色達到其外在目的的一種手段。因為戲劇談的從來不只限於情感與激情的衝突和人與人的對立。

要改變戲劇中言辭的作用，就要以具體的方式運用它，把它放入空間，把它和劇場中所有具體領域中空間的、有意義的一起使用。也就是把它當成一個實在的、可以搖撼人的東西來運用；首先把它放在空間裡，然後在把它放入一個無限神祕、無限隱密而且可以延伸的領域。這個隱密且寬廣的領域，一方面是形式的無秩序狀態，另一方面是持續的形式創造。

因此，當劇場的目的與形式的各種可能的表現一致，就能使空間產生某種詩意，是可以與巫術相提並論的。

與西方心理傾向的戲劇不同的東方戲劇，具形上傾向，它的形式是從各種可能的層面去掌握其意義、其內涵，或者說，它們的憾人效果不是從精神的一個層面而是同時從精神的各個層面引發的。

是這種豐富的面向使它們具有震撼、吸引人的力量，且不斷的刺激我們的心靈。因為東方劇場不是從單一角度去面對外在事物，僅滿足於處理障礙或滿足於它們對感官的刺激，而是持續地從其所生之心理可能出發。它參與大自然強烈詩意，它與宇宙磁場的客觀程度保持神奇(magiques)的關係。

⁵² 原註：阿鐸這段文字出處不可考。在他 1935 年之前出版的作品中，都找不到這段文字。可能這篇文章並未出版，或原訂刊出的期刊停刊。也可能是寫在信中，而信件失傳。

要從這個具神奇的、巫術的運用角度來思考舞台場面調度，而不是把它當一個書寫文本的反映或只是劇本物質複象的反射。它是所有從一個手勢、一個字、一個聲音、一首音樂或其組合所得客觀結果的熾熱投射。這個生動的投射只能在舞台上呈現；其結果只能在舞台前和舞台上出現。只知運用言辭的劇作家與劇場毫無關係，他們應讓位給會運用客觀而生動巫術的專家。

棄絕傑作

我們處身的時代之所以令人窒息，既無法逃避，也沒有出路，（我們每個人，即使是改革份子，都有責任），原因之一就是我們供奉一切寫好的、表達好的、畫好的、成形的東西。似乎以為，既有的一切表達方式尚有可為；還沒到該棄絕一切，重新出發、從頭開始的地步。

我們不能再有傑作只屬於所謂“精英”的觀念，認為一般人不懂。要知道，精神層面沒有特區，不像地下性交活動，有禁區。

以前的傑作對以前有用，對我們沒有用。我們有權以我們的方式，說出我們所說的，甚至還沒有說的，用即時、直接、符合當代人感覺和所有人都懂的方式。

責備一般大眾對崇高⁵³沒有概念是愚蠢的。我們把崇高和某種純形式的表現方式混為一談，這些表現方式其實早就過時了。如果一個當代觀眾看不懂〈伊底帕斯王〉⁵⁴，我敢大膽的說，錯在〈伊底帕斯王〉，而不在觀眾。

在〈伊〉劇中，有亂倫主題，有大自然對人類道德觀的諷嘲，同時也表現冥冥中游走的一股力量，是我們應敬畏以待的，可以叫它**命運**，叫別的名稱也行。

此外，劇中有瘟疫，就是這股力量的具體化。但所有這些主題所套用的形式和語言已經和我們這個癡狂、粗俗的時代完全脫節。索發克里斯（Sophocles）儘管講得高明，但講的方式與時代格格不入。對我們這個時代，他講得太過精緻，所以我們會覺得它搔不到癢處。

但是群眾會聞鐵路出軌而色變，他也曉得地震、瘟疫、革命、戰爭；他會被愛情折磨得神魂顛倒，這樣的人是能夠了解這些高超意念的，只要喚醒他的意識，並出之以他的語言，而不是將這些套在些虛假的模式和語言裡來傳達。它們都屬於過去的時代，不能在使用了。

現在的群眾和以前人一樣渴望了解宇宙奧秘。他們急切地想知道命運的運作

⁵³ 譯註：原文 *sublime*，指道德、美學上的最高境界。*sublime* 在十九世紀浪漫主義美學中，與 *grotesque*（怪異、荒誕、醜陋、滑稽）與 *vulgaire*（粗俗、鄙陋）相對。

⁵⁴ 譯註：（*Oedipe-Roi*）為希臘悲劇詩人索發克里斯（*Sophocles*）的代表作，也是希臘悲劇重要經典。劇中伊底帕斯為了逃避弑父娶母的預言而離家，卻終躲不過命運的詛咒。在發現犯下亂倫之罪後，他挖了自己的眼睛，並自我放逐。索發克里在此劇中雖表現命運的無可抗拒，但當伊底帕斯以清明的意識，勇敢的面對命運，也表現了人的尊嚴，成為悲劇英雄的典範。

法則，可能還會去測算命運顯身的玄機。

讓學究去搞作品批評，唯美學者去管形式批評。我們得承認，已經說過的無需再說，一種表現方式不值用兩次，也不能有兩次生命，話一出口，就失去生命，它只有在說的時候發生作用。已使用過的形式就失效了，必須另闢蹊徑。劇場是世上唯一的一個動作不能做第二次的地方。

如果群眾不願看文學名著，是因為這些名著太文學，也就是已固定了。固定在不合時宜的形式裡。

與其指責群眾和觀眾，我們該指責的是，阻隔在我們和群眾間的一道形式的屏障。而這種新的膜拜—膜拜僵化的傑作，是中產階級盲目從眾習性之一。

這種盲目從眾，使我們把崇高、思想、事物與它們在歷史過程中和在我們自己身上所採的形式混為一談—在我們自命風雅、矯柔做作，唯美主義的心態下，一般人就不懂了。

如果我們拿不出一齣有價值的表演，卻指責津津有味看瞎鬧劇的觀眾，品味不佳，是無濟於事的。我敢說沒有人能在此地給我看一場有價值的表演。我所謂有價值是劇場最高價值。自浪漫時期最後幾齣悲劇之後，已經有一百年沒見過了。

將假當作真的觀眾，知道什麼是真的。當真在他面前出現時，必然有反應。可惜現在舞台上已看不到真，得到街上去找。當我們給街上群眾一個表現人類尊嚴的機會，他一定會把它表現出來。

如果群眾已不習慣上劇場，如果我們都已經將劇場當成一種次等藝術、一種粗俗的消遣，只是用它來發洩我們最低下的本能，那是因為別人總是告訴我們，那是演戲，是謊言和幻覺。四百年來，也就是從文藝復興時期以來，我們已經習慣了一種純粹描繪的、敘述性戲劇，一種描述心理的戲劇。

我們挖空心思使在舞台上活動的人物合情合理，卻並不投入。一邊是表演，一邊是觀眾。我們未能表現，它是群眾自己的一面鏡子。

莎士比亞本人要對這種錯誤、這種劇場的衰頹負責。這種不關痛癢的劇場觀念，讓觀眾在看完演出之後，一無改變。劇場投出的意象不會在觀眾的身體官能產生震撼，也不會在他身上留下永不消滅的烙印。

如果在莎劇中，人有時會關心人類無法了解之事，他關心的也總是這事最終會對他發生的影響，也就是心理。

心理分析總是一味地將未知領域簡化為已知，也就是家常的、平凡的。這就是戲劇墮落和精力駭人的流失的主要原因。在我看來，這種情況已經是窮途末路。

因此我以為，戲劇乃至我們自己，都該摒棄心理分析了。

其實我相信，在這一點上，我們大家都有同感。根本不需要到了令人倒盡胃口的法國現代戲劇中，才來聲討心理戲劇。

錢的故事、錢的煩惱、鑽營攀附以及自我中心的愛情的患得患失、以毫無神秘感的情色風月，這些都是心理分析，但不是戲劇。面對這些苦悶、墮落、肉慾，我們都不過是饒有興致的偷窺者，只會變得更壞，只會走向革命。這一點我們一定要明白。

不過，最嚴重的還不在此。

如果莎士比亞和他的追隨者長期以來一直暗示我們藝術為藝術的觀念：藝術是一回事，生活是另一回事。只要劇場外的日子還過得去，我們就可以繼續依賴這個慵懶無力的觀念過日子，然而已有太多徵候顯示，所有我們賴以生存者都撐不住了。我們抓狂、絕望，我們病了。我呼籲**我們**有所行動。

這種疏離的藝術觀，這種以詩為風雅，只合怡情養性的想法，是墮落的，它清楚的顯示，我們正以強力進行自斃。

藍波⁵⁵、賈亦⁵⁶、婁特亞芒⁵⁷和一些別的作家，導致兩個人自殺⁵⁸，可是對其他的人只是咖啡館的閒聊而已。我們對這些作家的崇拜只是把他們當成文學的詩、疏離的藝術、無關痛癢的精神活動，既無作用也不具建設性。我發現，當個人詩一只跟寫的人有關，只在它誕生的時刻有意義—當道的時候，也正是戲劇飽受詩人貶抑之際。那些詩人對直接的、群體的行動從無概念，也不懂效率、不懂危險。

我們一定要擺脫這種對劇本、對**文字**詩的迷信。文字詩讀一次之後，就該毀

⁵⁵ 譯註：Artur Rimbaud (1854-1891)，法國天才詩人。十四歲開始寫詩，二十歲封筆，是法國文學史上的傳奇人物，也是青春叛逆的代表。他以打破邏輯的嶄新語言，探索超自然、透視無限。他的詩開啓了象徵主義，也是超現實主義的先驅。阿鐸認為藍波“教給我們一種新的生存方式”（見《作品全集》第一輯，p.238）

⁵⁶ 譯註：Alfred Jarry (1873-1907)，法國劇作家。他以《愚蔽王》(Ubi Roi) 為中心人物所創造的系列作品，以粗俗淫穢的語言、幼稚不合章法的情節和殘酷、愚昧、懦弱的人物，挑戰中產階級的美學品味。他排斥寫實主義與心理分析，是前衛劇場的先驅，啓發了阿鐸的戲劇追求。阿鐸創立的第一個劇場便以他命名。

⁵⁷ 譯註：Lautréamont (1846-1870)，法作家。只活了 24 歲，常與藍波相提並論。他對語言的批評、對下意識的探索，開啓了二十世紀的文學革命。他的史詩《馬多羅之歌》(Les Chants de Maldodor, 1869) 啓發了賈亦，更被超現實詩人奉為聖經。阿鐸此處所提到的三位作家藍波、賈亦和婁特亞芒均為法國文學史上特立獨行、離經叛道的人物。他們追求絕對，突破傳統禮俗和邏輯思考，將文學當作一種追求自由、解放生命的力量，因而不為同時代所瞭解，成為寂寞的先知或殉道的烈士。他們的生命情調與阿鐸接近，是阿鐸在精神上的啓蒙者。

⁵⁸ 七星版註：很可能指的是作家瓦榭(Jacques Vaché)和李格(Jacques Rigaud)。

棄。死去的詩人應該讓位給別人。我們應該可以看出，就是因為我們膜拜別人已經做出來的東西（不論它多美、多有價值），使我們僵住了，不再向前，我們跟蘊藏在下面的力量脫節，這種力量，或叫它思想的力量，生命力、交流的決定論或月亮的盈虧，叫什麼都可以——在文字詩之下，才是真正的詩，沒有形式也沒有文字。就像某些部落在巫術中使用的面具，它的效果一旦耗損，就只合送入博物館了。同樣的，文字的詩意力量也會枯竭，而劇場的詩意和力量是耗損最慢的。因為劇場的進行是以動作和聲音表現，是永不重複的。

問題在知道我們要什麼。如果我們準備面對戰爭、瘟疫、飢荒、屠殺，那說都不必說，只要繼續目前的局面就行了。繼續做勢佬(snob)，去簇擁某個歌星，某個精彩但未曾超越藝術範疇的表演（俄國芭蕾⁵⁹即使在最輝煌的時期，也未曾超越藝術的範疇）或某個畫展，其中雖也零星星的爆出些強烈的形式，但純屬偶然，而不是對其憾人的力量有真正的體認。

這種經驗主義（empirisme）、這種偶然性、這種個人主義、這種無政府狀態（anarchie），都該喊停了。

也不要再寫個人詩，這種詩對作者的益處比讀者更大。

那些封閉的、自我中心的、個人主義的藝術，讓它就此消失。

我們的無政府狀態和精神混亂，是來自其他方面的混亂，或者應該說，是精神的無政府狀態影響了其他。

我並不像有些人，認為要改變戲劇必須先改變文化。但我相信，如果能提高戲劇的層次，並儘可能提高其難度，是可以影響事物的狀態和形成過程的。舞台上兩種激情的表露、兩種生命光源、兩種精神引力的碰撞，其飽滿、其真實、其具決定性，就跟真實生活中，兩個皮囊在絕望的淫蕩中遇合，是一樣的。

這就是我提出“殘酷劇場”的原因——當今所有人都喜歡貶抑一切，我一說“殘酷”這個字眼，大家立刻想到“血”——但〈殘酷劇場〉的困難和殘酷，首先是對我自己的。在演出方式上，它並不是要我們彼此廝殺，互相把肢體鋸成碎片。或者像那些亞述皇帝一樣，互寄一袋袋切得齊整的人耳朵、鼻子、鼻孔，而是指

⁵⁹ 譯註：1909年，狄亞基列夫(Serge Diaghilev)率領俄國芭蕾舞團（其中有西洋舞蹈史上的傳奇舞者安娜芭夫洛娃 Anna Pavlova 和尼金斯基 Nijinski）至法演出，轟動巴黎，且對歐洲藝術的各層面產生極大影響。當時新藝術的菁英都曾與之合作，包括編舞者傅金（Fokine）、尼金斯基、巴蘭欣，音樂家史特拉文斯基（1910,《火鳥》，1913,《春之祭》）、普柯菲耶夫、德布西（1912,《牧神的午後》）、拉威爾、沙提(Satie)、米堯（Milliau）、普蘭克（Poulenc）等。而畫家畢卡索、布拉克、馬諦斯、魯奧、米羅

事物有可能對我們施加更恐怖、更必然的殘酷。我們並不自由，天有可能塌下來，戲劇的作用就是爲了讓我們了解這些。

我們必須以現代的、符合當前需要的方式回到詩的高層意義，回到以劇場傳達的詩，這種詩是隱藏在古代偉大悲劇作家所講述的**神話**裡的。同時，能再接受一種宗教情懷的劇場。也就是說，不耽於沈思，不做無益的冥想和遐思，幡然自覺，掌握住某種主導的力量、某種操控一切的概念。這些概念若確實有效，就帶有能量。我們要在自己身上找回這些能量。畢竟，是這些能量創造了秩序並提高了生命的品質。如若不然，我們就乾脆自暴自棄，老實承認我們只配活在混亂、飢荒、血腥、戰爭和瘟疫之中。

要不我們將所有藝術拉回一種態度，回到終極的必要，在作畫或演戲的動作與火山爆發的熔岩動作中找到相似點，要不，我們就不必再畫畫、再胡扯、再寫作或做任何其他事。

我建議將戲劇帶回其最初的神奇(magique)意義。現代心理分析學家就是採取這種方式。要治癒病人，就讓他依照我們對他的期望，來指引他表現在外的態度。

我建議，放棄隨興的意象：無意識中隨意製造，也隨意丟給觀眾，稱它們爲詩的意象—因而莫測高深—似乎以爲，詩帶來的出神狀態(transe)不會在我們全部的感應力、全部的神經系統上產生回響；似乎以爲，詩只是一種模糊的力量，它的運作一成不變。

我建議，通過劇場回到對意象的一種具體的認知，了解使人進入出神狀態(transe)的方式，就像在中國醫學中，對人體經脈有全面了解，才知道如何在穴道扎針，並了解它能產生的最細微的作用。

如果有人忘了，動作具有的表達力，會引起神奇的模仿，劇場可以讓它重新有此認識。因爲動作帶有力量的，在劇場中總還有人，可以表現動作的力量。

搞藝術就剝奪了動作對官能的回應。這種回應—如果動作在適當的情況、以必要的力量做出—可以刺激官能，透過官能，再傳到整個人，因而做出與這動作相應的姿態。

劇場是世界上僅有的可以直接觸及身體官能的場所，也是我們唯一可以直接觸及身體官能的整體手段。我們目前陷於精神病態和聲色沈溺。劇場是唯一能以身體的手段，來對付這種聲色沈溺，使它不能抗拒的所在。

等都曾爲舞團設計服裝或佈景。

音樂能舞動蛇，這不是透過音樂所帶來的精神意念，而是因為蛇身很長，牠們在地面上扭動蜷曲，蛇身與土地幾乎是全面接觸。音樂的振顫傳達到土地，再隨之觸及蛇身，像一種極細緻的、漫長的按摩。我主張戲劇對觀眾，也要像音樂舞弄蛇一樣，透過身體官能直達最細微的意念。

先以粗糙的方式，慢慢的愈來愈細緻。以粗糙的方式，才能在開始時立刻吸引他的注意力。

因此，在殘酷劇場中，觀眾坐在中間，而表演在四周進行。

在這表演中，音效不間斷：聲響、噪音、喊叫的使用，首先是取決於其震顫力，然後才是它代表的意義。

在漸趨細緻的方式中，也要加入燈光。燈光不只為暈染或照明，它是能源，它有感染力、暗示力。一個綠色洞穴的光線和一個刮大風日子的光線，對人體感官狀態所起的作用是不同的。

在聲音和光線之後，是劇情和劇情的活力。劇情不能模擬人生，而應儘可能的與純粹的力量相連繫。不管你接不接受這種說法，所謂力量，是能在無意識中製造有力量的意象，呈現在外，就是無緣由的罪行。

一個激烈、緊湊的戲劇情節，就接近詩情。它喚起超自然的意象，意象如血，血流如注般的意象湧現在詩人的腦中、觀眾的腦中。

不管一個時代令人憂心的衝突為何，如果一個觀眾在暴力的場景中血脈賁張，感到有一種更高的力量在體內通過；在超凡事蹟中，看到自己思想的神奇運作，如電光火石般閃過：暴力和血是手段，用以表現思想的強烈——我敢說，這樣的觀眾出了劇場，不會投身戰爭、暴亂或無意義的殺戮。

這麼說也許會讓這種想法顯得激進而幼稚。有人會認為，劇场的例子引人效尤。健康的態度使人健康；而殺戮會引發殺戮。其實一切都在表現的方式及其純淨度。風險是有的，但大家忘了，劇場的動作雖激烈，但它是超乎功利的，劇場正是教我們行為的無用，且做了一次就無需再做。而戲劇故事之無用，正為其大用，藉此才能達到昇華。

因而我建議一種劇場，以強烈的身體意象，去碾磨、去催眠觀眾的感受力，當他處身劇場，就捲入一種高超神力的旋風之中。

這種劇場不描述心理，而敘述超凡事蹟。在舞台上呈現自然的衝突，自然而精細的力量。它是一股強大的扭轉勁道。一種能引人進入出神狀態的劇場，就像

代維希(Derviches)和阿伊蘇瓦斯(Aissaouas)⁶⁰的舞蹈一樣，以準確的手段訴諸我們的官能。就是與某些部落用以治病的音樂，相同的手段。這種音樂是我們只能在唱片中欣賞，卻無能自行創造的。

這個劇場是有風險的。但我認為在目前情況下，冒這個險是值得的。我不認為目前的局面有復甦的跡象，也不覺得值得執著於此。與其一味嗟歎氣氛之低迷、局勢的沈悶、暮氣和愚蠢，我提出建議，以走出困境。

⁶⁰ 譯註：均為阿拉伯回教儀式。除舞蹈、誦經之外，有些會使人進入一種狂熱的迷幻狀態，甚至吞食燒紅的碳、碎玻璃或用針刺身體。

劇場與殘酷⁶¹

我們已經忘記了劇場初始的意義。當劇場僅著力於探索幾個木偶人物的私密世界，使觀眾都變成了偷窺者⁶²，也就難怪社會菁英掉頭而去，而一般大眾則轉向電影、夜總會或馬戲團去找尋刺激，因為這些場所不會讓他們失望。

我們的感應力已嚴重磨損，顯然我們特別需要一種劇場，能把我們的神經和心靈一併喚醒。

劇場本應直接而具爆發力，但從拉辛⁶³開始的心理劇產生了負面影響，使我們不習慣了。而電影則以影像戕害我們，這種機器濾過的影像已無法觸動人心，它使我們十年來都處於一種無力的麻痺狀態，我們的智能似乎全都沈淪其中。

處於大難當前、苦悶異常的時刻，我們感到迫切需要一種劇場，不隨時局浮沈，能引起我們深刻的心靈迴響，使我們在時代的動盪不安中屹立不搖。

長久習慣於消遣性表演，使我們忘記還有一種深沈嚴肅的劇場，能打翻我們所有的慣性演出，它呈現的意象，為我們注入熱力四射的磁場，對我們進行靈魂治療，一旦經歷，必留下不可磨滅的印象。

一切運作，皆為殘酷⁶⁴。要使劇場重生，就必須在此認識上，將舞臺上進行

⁶¹ 譯註：此文可能原打算用作《殘酷劇場第三次宣言》。後因演出計劃流產，宣言取消。標題將“劇場”與“殘酷”二詞並列，是本書章節標題中常用的方式，雖二元卻非對立。對阿鐸來說，“劇場”與“殘酷”是二而為一的。此標題中的連接詞“與”正是重建「長久習慣於消遣性劇場」觀眾與真正劇場間已斷的關連。維爾莫（Alain Virmaux）曾指出，這個標題建立一種面對面的關係、一種戲劇張力：“從對立中發展，兩個詞可相互支撐”（見 A. Virmaux, *(Antonin Artaud et le Théâtre)*, pp34-35）。

⁶² 譯註：阿鐸此處顯然指法國當時相當盛行的“大街劇”（le Boulevard）。劇情千篇一律是處理中產階級的人際關係、情感生活，背景非客廳即臥室。觀眾就如從鑰匙孔中儘情滿足對他人私生活的偷窺慾。

⁶³ 譯註：Jean Racine (1639-1699) 是法國十七世紀將古典主義推到巔峰的悲劇詩人，作品多取材自希臘、羅馬悲劇。擅長以理性的態度、縝密的思惟和音調鏗鏘的亞歷山大體詩句，剖析人物精微的心理轉折。

古典悲劇“合宜原則”（règle de bienséance）要求，舞台上不能出現過強的情感表達或動作。舉凡戰爭、死亡、暴力、殘酷、血腥、超自然之類的場景，只能以言語描述。可以說，言語就是古典悲劇全部的意符。而阿鐸反對以言語將人類非常複雜、無法釐清的心理狀態作清晰的分析。阿鐸早年曾參與超現實運動，他認為，真實不但複雜而且是不連貫的，意識的不同層面相互交疊，相互滲透、難以辨認；因此，心理劇所追求的「清晰」，是虛矯的。

⁶⁴ 譯註：原文“Tout ce qui agit, est une cruauté”，就希臘悲劇而言，“agit”有雙重義意，一方面自我考量、權衡利弊，另一方面，是踏進未知的領域，進入一個超自然的運作。

的一切行動⁶⁵發展至頂點，推到極限。

我們深信，群眾是先通過官能來思考的，一般心理劇場卻訴諸觀眾的理解力，這是很可笑的。殘酷劇場因而主張運用聚眾式演出，在群眾與群眾相互碰撞，擠壓的龐大人群騷動中，去尋回一種詩意⁶⁶；一種在節慶，在人群中才有的詩意，這種全民湧向街頭的日子，現在已難得一見了。

如果劇場要找回它的必要性，它就必須把存在於愛情、罪行、戰爭或癡狂中的一切找回來。

尋常的情愛、個人的野心、日常的煩憂本無意義，只有在與**神話**中令人驚悚的昂揚之氣(lyrisme)⁶⁷起反應作用時，才有價值。而神話正是經過龐大群體所共同認可的。

因此，我們把演出集中在幾個特殊的人物、兇殘的罪行和超乎尋常的奉獻上。不需求助於古老**神話**早已失效的意象，卻能汲取其中運作的力量。

總之，我們相信，在我們所稱的詩中，自有強大力量。而在必備的劇場條件下，舞臺呈現的罪行，對心靈而言，要遠比現實生活中實際發生的罪行可怕得多。

我們要使劇場成爲一種可以相信的真實，對心靈和感官能產生如被咬嚙般的痛楚，所有真感覺都有被咬嚙的痛楚。正如夢境刺激我們，而現實又刺激我們的夢境，我們認爲，劇場所呈現的詩的意象與夢是一致的；當它以應有的凶猛力道投出，必能達到效果。觀眾會相信劇場製造的夢境，如果他把它當作夢境，而不是真實的複製；如果這種夢境能讓他將夢境中的神奇自由釋放出來。而夢之爲夢，必帶著恐懼與殘酷。

因而我們主張回到殘酷與恐懼，但要將它放在更大的面向，大到能直探我們完整的生命力，去面對我們所有的可能。

爲了從各個層面來觸動觀眾的感應力，我們提倡一種旋轉式的演出，不再將舞台與觀眾席劃爲兩個各自封閉的世界，無法交通；而能將視覺與聽覺的光采廣被全體觀眾。

此外，擺脫可以分析的、激情的情感範疇，我們要以演員的詩情去表現外在

⁶⁵ 譯註：“agit”的名詞“action”既有「行動」之意，也指劇場中構成戲劇張力的故事發展。（見 J.P.Vernant 與 P.Vidal-Naquet 合著的《古希臘神話與悲劇》（Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne）。

⁶⁶ 譯註：在阿鐸的語彙中，“詩”是具危險性的：詩的想像力可顛覆成規、製造混亂，這正是阿鐸要在節慶，在人群中尋找的。

⁶⁷ 譯註：西方戲劇起源於神話，神話令人驚悚，同時也具有一股提昇人心的昂揚之氣，

的力量，從而以此方式使整個大自然回到劇場。

這種計畫再龐大，也並未超出劇場本身的範疇，我們覺得劇場是與古代法術（magie）的力量完全一致的。

具體來說，我們要重現一種完全劇場的觀念，使劇場從電影、夜總會、馬戲班和人生中，找回原本一直就屬於它的東西。分析性戲劇與造型世界的隔絕是愚蠢的。身體與精神不可分割的；感性也不能與知性分離，尤其在劇場這種領域中，器官不斷反覆疲倦，必須用猛烈的搖撼使我們的領悟力復甦。

因而，一邊是訴諸全體感官的演出，另一方面，全面動員實物、動作、符號，並以全新的方式加以運用。減低理解力的部份，可以將文字部份作有力的壓縮。將最重要的部份放在幽邃的詩意情感上，就需要具體的符號。文字對心靈的作用有限；而空間和物體會說話、新的意象會說話——即使是以文字構成的。撞擊著意象、飽含著聲響的空間也會講話，只要我們能夠不時運用足夠廣闊的、充塞著寂靜和靜止不動的空間。

在這個原則之上，我們準備做一場演出，將這些有直接作用的元素完整地加以運用。這種演出不畏懼去探測我們神經感官的最高極限。用節奏、聲音、語言、回聲、鳥鳴。其品質、其驚人的融合，都屬於一種技巧，而這技巧是不應洩露的。

至於其他，說得明白些，格林勒華特⁶⁸和波希⁶⁹的某些畫作就讓我們知道一個戲劇出可能是什麼樣子。就像在某一個聖徒的腦中，外在自然的東西都表現為誘惑。

就在這個表現誘惑的演出中，生命只會損耗，而心靈卻大有收穫。戲劇應該在這裡找回它真正的意義。

同時，我們提出了一個演出計畫⁷⁰，以純粹的、即興的舞台調度手法，來處理大家都熟知的歷史或宇宙的主題。

我們要強調，殘酷劇場的第一次演出將以群眾關心的問題為主題，這比任何個人的問題更為急迫、更令人憂心。

現在的問題是要知道，在巴黎，在大難臨頭之前，我們能否找到製作的條件，

這與亞里斯多德的說法相近。

⁶⁸ 譯註：Grünwald，德國畫家（1470/80-1528）。他的畫法、光影以及色彩的處理是文藝復興式的，但作品的強度卻是反文藝復興的，表現了後期哥德式的宗教意象。

⁶⁹ 譯註：Hieronymus Bosch（1450-1516），荷蘭畫家，偏好瘋狂、罪惡、死亡等主題。作品中呈現的夢境和潛意識，極為超現實主義者欣賞。

⁷⁰ 譯註：顯然指〈殘酷劇場第一次宣言〉中，所提出的演出計劃（見 頁）。由最

包括經濟和其他方面的條件，使這樣的劇場能夠生存。不論如何，這個劇場都要撐下去，因為它是未來。我們要知道，是否立刻需要一點真正的鮮血，來表現這種殘酷。

1933 年 5 月

後三段的語氣，可確定此文原有意作為殘酷劇場的第三次宣言。

殘酷劇場⁷¹

(第一次宣言)

我們不能再糟蹋戲劇了。戲劇之有價值，在於它與真實及危險之間，保持一種神奇的、苦痛的關係。

以這樣的方式提出劇場的問題，應該能引起大家的注意。由於劇場是具體的，且必須在**空間中**表達（事實上，這是唯一真實的表達方式），使藝術和言語的神奇手段，能有機地、完整地施展，就像進行重複不斷的驅邪儀式。由此可見，劇場要找回它的特有力量，先要找回其語言。

換句話說，不能再依賴已固定的、被奉為神明的劇本。最要緊的就是，使戲劇不再臣屬於劇本，重新找回一種介於動作與思想之間的、獨特的戲劇語言。

這種語言的特質，是它在空間中的、充沛的表達可能，這與對話言語的表現可能是不同的。劇場能從言語中奪回的，是在文字之外的擴散力、在空間中的發展、在感應力上的分解和震撼力。因而一個字的音調和特殊發音法就有其作用；也因此，在訴諸聽覺的聲響之外，還需要視覺語言，諸如物體、動作、姿態、手勢。但先決條件是，其意義、其形貌、其組合應延伸為符號，並把這些符號變成一種字母。體認了這種空間的語言，這種聲響、叫喊、燈光、擬聲語言，劇場自當將這些加以整合，將人物、道具變成真正的圖形文字，同時利用其象徵和它與所有人體器官在各個層面的呼應。

因此，劇場要創造一種言語的、手勢的、表情的形上學，使它不再受心理和人文(humain)的踐踏。而這一切都徒勞無功，除非在這種努力的背後，有一種真正的形上企圖、一些不尋常理念的呼喚。這些理念，在本質上無法加以限制，在形式上也無法清楚勾繪。它關係**創造**、**形成** (Devenir)、**混沌** (Chaos)，屬於宇宙層次。讓我們對劇場這個已完全被遺忘的領域，有初步概念，可以在**人**、**社會**、**自然**、**物體**之間，創造一種精彩的對應關係。

問題不在將形上理念直接搬上舞台，而是圍繞這些理念，創造一些誘惑和新氣息。至於如何導引這些理念的誘惑，則幽默感製造的混亂、詩的象徵與意象，都提供了基本的概念。

⁷¹ 譯註：此文於 1932 年 1 月 10 日發表於《新法蘭西雜誌》第 229 期，小標題為〈宣言〉。

現在再來談談這種語言純物質的一面，也就是劇場可以刺激感應力的各種方式和手段。

只說藉助音樂、舞蹈、默劇、模仿，是沒有用的；當然要用動作、和諧、節奏等等，但條件是，必須將這些融合為一種整體的表達方式，而不偏重任何一個個別藝術。這不表示不能用尋常的行為、尋常的情感，但這些都是跳板，就像**幽默的破壞力量** (L'HUMOUR—DESTRUCTION)，是以笑為手段，來協調理智的習性。

這種客觀而具體的戲劇語言，以全然東方的表現方式，可以震懾、迷惑我們的五臟肺腑，進入我們的感性。它捨棄西方使用言語的方式，將字句變成咒語。它探索人聲的極致，使用人聲的顫動和特質。它狂野的踐踏節奏、槌打聲音；它要使我們的感應力亢奮、痲痺、著魔、停頓。它使手勢（充塞於空中，急促而飽滿）展現一種新的詩情(lyrisme)，終能超越言辭的詩情。這種劇場語言終於使知性 (intellectualité)不再臣服於言語，找到一種新的、更深刻的知性，是隱藏於手勢和符號之下的，而這種手勢和符號已提昇為一種特別的驅魔儀式。

所有這些吸引力、詩意，這些直接迷惑(charmes)的手段都無意義，除非它能夠將精神具體地引入某個方向；除非劇場能給我們一種創造感，我們只擁有這創造的一面，需要在其他層面去完成。

這些層面能否真正被精神—或知性—征服，並不重要，因為這只能將它削弱，這既無好處，也無意義。重要的是，以明確的手段，使我們的感應力有更深刻、更細緻的知覺。這正是魔法(magic)和儀式(rites)的目的，而劇場只是其反映而已。

劇場技術

要讓劇場，真正的劇場，成為一種功能，實在而精確，就像血液在動脈中循環，或夢的意象（表面看來很混亂）在腦中的發展，這就需要有效的引發意象的連貫，和注意力的完全投注。

劇場要恢復本來面目—也就是一種製造真切幻覺的手段—就一定要給觀眾真正的夢的提煉，使他犯罪的傾向、他的色慾頑念、他的野蠻、虛幻妄想，對人生、事物的空想，甚至他同類相食的殘忍，都得以宣洩，不是在假想、幻覺的層次，而是直入內心。

換句話說，戲劇必須以各種手段，不僅對所有客觀、描繪性的外在世界提出質疑，而且也要對內在世界，也就是人、形上層次的人，提出質疑。唯有這樣，我們才能再談戲劇中的想像的權利。**幽默、詩、想像**都無意義，除非它們能以打破秩序的毀滅性力量（能引發驚人的形式爆發，這就構成演出），以有機方式重新思考人，以及他對現實和他在現實中詩意地位的想法。

認為戲劇只有一種二手的心理或道德作用，以為夢只有一種替代作用，這是削弱夢和戲劇的深刻的詩的力量。如果戲劇和夢都是血腥的、不人性的，其目的遠不只此，是爲了表現並在我們心中深植一種恆常的衝突和痙攣的觀念（在這種痙攣中，生命每一分鐘都被切割，大自然中的一切都在反擊我們的生存狀態）；是爲了以具體而現代的方式，來延續某些**寓言**的形上概念，這些寓言的殘酷和活力，就足以顯示其基本原則的根源和內涵。

既然如此，我們就發現，這種素樸的戲劇語言（不是虛擬，而是實在的語言），由於它接近以詩意方式爲它灌注精力的基本原則，可以運用人的精神吸力，打破藝術和言語平常的限制，積極地（也就是神奇地）以**真切的措辭**，實現一種完全創造，在這種創造中，人只需在夢和現實事件中重新就位。

主題

我們無意以超驗性的宇宙問題來讓觀眾厭煩。儘管思想和行爲有深刻的解謎之鑰，可以據以詮釋整個演出。但通常與觀眾無關，觀眾也不感興趣，然而戲劇演出中必須要有這解謎之鑰，這跟我們是有關係的。

演出：

每一個表演都要包含具體、客觀的成份，是每個人都能感受的。喊叫、呻吟、幽靈魅影、意外、各種戲劇性轉折、借自某些儀式的神奇的服裝美、燈光的燦爛、人聲美麗的吟咒、和諧的魅力、稀落的樂符、物體的色彩、動作的身體節奏（其起伏均與我們熟悉的動作脈動一致）、新奇驚人物體的出現、面具、長達數公尺的人偶、燈光的突然變化、能造成冷熱效果的燈光的具體作用等等。

舞台調度：

劇場真正的語言是屬於舞台調度的範疇的。它不只是劇本在舞台上的折射，

而是所有戲劇創作的起點。這種語言的使用和運作，使長久以來劇作家和導演之間的對立消弭，代之的是一個唯一的創作者，身負演出與劇本雙重責任。

舞台語言：

我們不是要取消言語，而是要使字句具有類似在夢境中的重要性。

此外，要為這種語言找到新的記錄方式，或採用與樂譜相近的方法，或使用一種密碼語言。

至於一般物體，甚至人體（已提升至符號的地位），很顯然可以從圖形文字汲取靈感，如此，不但可用可讀的方式記錄這些符號，以便無限複製，同時也可在舞台上建構一套精確且直接可讀的象徵。

另一方面，這種密碼語言和這種樂譜用來記錄人聲，也是很有價值的。

由於這種語言的基礎在使用特殊的音調變化，這些音調就需構成一種和諧的平衡、一種言語的誇張變形，而且能隨意複製。

同樣地，臉部的一千零一種面具形式的表情要能加以標籤和分類，以便直接地、象徵地加入這種具體的舞台語言，它不同於表現心理變化的表情。

這些象徵的手勢、面具、姿態、個別或整體的動作（其無窮的涵意是構成劇場具體語言的重要成份）、能引發想像的手勢、帶感情或任意的姿態、節奏和聲音忘情的敲打，這些都不斷地以對映的手勢和姿態重複、增加，其中混雜著衝動的手勢、做錯的姿態、言語和精神的疏失，這些在在顯現言語的無力，而這其中無比有豐富的表達力，我們也可以偶加運用。

此外，也要具體地使用音樂，聲音要像角色一般進場，當字句準確進入時，和聲就被切斷而消失了。

從一種表達手段到另一種手段，產生了對應和層次，就連燈光也能有明確的知性作用。

樂器：

樂器應當做東西來使用，是整體佈景的一部份。

為了通過人體器官，直接而深刻地對感應力發生作用，必須從音響角度去探索完全未聽過的音質和振頻。這些特質是目前樂器都不具備的。因而要重新使用被遺忘的古樂器，或創造新樂器。除了樂器之外，還要研究其他以特殊方式熔鑄或合成金屬所製造的工具或儀器，以達到新的音域，製造出令人難以忍受的尖銳

刺耳的聲音。

燈光－照明：

目前劇場所使用的照明設備不敷使用。燈光對人的精神會起特殊作用，因此，要講究光波震動的效果，用新的方式擴散光線：波動式、鋪灑式或像火花齊射。目前燈光器材的色彩系列需要全部重新加以檢視。爲了製造特殊的質地和色調，要在燈光中再加入精緻度、強度和稠度，以製造熱、冷、憤怒、恐懼等等效果。

服裝：

至於服裝，當然沒有對每齣戲都適用的統一的戲服。要儘可能避免現代服裝，倒不是出於對古代的崇拜和迷信，而是因爲，很明顯的，有些千年前儀式用的服裝，雖然是屬於某一特定時代，卻仍保留了極具啓發性的美感與外形，因爲它們更接近其傳統。

舞台－劇院：

我們要取消舞台和劇院，代之以一個沒有間隔、沒有任何障礙的完整場地，作爲劇情推展的舞台。在觀眾和表演之間、演員和觀眾之間進行直接的溝通。觀眾坐在中間，劇情在四周縱橫交錯進行，而要能夠這樣將觀眾包圍，是源於劇場的形式格局。

捨棄目前的劇院，隨便找個庫棚或穀倉，依某些教堂、聖殿或西藏寺廟的建法，加以改造。

在劇場內部，有特殊比例的高度和深度。四周圍之以牆，不要任何裝飾。觀眾坐在中央地面層，座椅可移動，以便了解在他四周進行的演出。實際上，已沒有傳統意義的舞台，劇情在劇場的四角儘情發揮，在劇場的東西南北四方，要爲演員保留演出的地方。場景在塗了石灰的牆壁（以吸收燈光）前演出。此外，在劇場高處，有迴廊環繞，就像某些中古世紀繪畫中畫的一樣。這些迴廊使演員在劇情需要時，可以互相追逐，可以讓劇情在每一樓層以及在上下、遠近各個層面開展，從劇場的一頭發出的叫喊，口口相傳，逐漸增強，經過各種變化，傳到另一頭。劇情在不同樓層，從一點到另一點展開，高潮突然誕生，像火苗般在不同地點捲起，這時我們說表演是真實的幻覺，對觀眾有直接而立即的作用，才不是

空話。由於劇情在廣大的空間中開展，勢必要有舞台燈光以及表演所需的各種不同燈光，以便牢牢抓住觀眾以及劇中人物。數個同時進行的劇情或一個劇情的不同階段（人物蜂擁，承受各種打擊、各種外在的攻擊和暴風雨），要配合不同的燈光、打雷或刮風的具體手段，而觀眾都要承受其衝擊。

不論如何，劇場中間仍要留下地方，不一定是當作舞台，而是在必要時讓劇情集中或爆發。

物體—面具—小道具：

人偶、巨型面具、比例怪異的物體，與言語製造的意象具同等地位，它們強調意象和表達方式具體的一面。相對的，所有平常定型的表現方式都要加以摒棄或遮掩。

佈景：

不需要佈景。圖形文字似的人物、儀式性的服裝、高達十公尺的大人偶（代表李爾王在暴風雨中的鬍鬚）、人那麼高的樂器、形狀和功能都不明的物體，這些就足夠發揮佈景的作用了。

現實性：

有人會說，這種劇場遠離生活、遠離事實，無視當代人的憂患…取材現實和新聞事件，可以。但不管是多深刻的關懷，若是少數人的特權，則不可！猶太經典《光輝之書》⁷²中，法師西米翁(Siméon)像火般燒了起來。這個故事雖遠離現實，卻像火燒一樣迫切。

演出作品：

我們不演寫好的劇本，而是圍繞著主題、事實或名著，嘗試直接在舞台上呈現。劇場的性質和格局就決定了演出方式。至於主題，儘管包羅萬象，也不應有任何禁忌。

表演：

⁷² 譯註：(Zohar) (Livre de la Splendeur)：十四世紀左右，猶太神秘教法典，與《猶太法典》(Talmud)同為對猶太文化影響最大的經典。

我們要重現“完全劇場”的觀念。要讓空間說話，滋養它、支撐它。就像把炸藥塞進石牆之中，會突然噴出石塊和煙火。

演員：

演員一方面極其重要，因為他演出的效果直接關係到演出的成功。但另一方面，演員應是一個被動的、中性的元素，絕對不容自做主張。在這個領域中，沒有明確的規則可循。在一個只需要啜泣一番的演員和一個要運用所有個人說服力來發表演說的演員之間，是一個人和一個工具之間的巨大差異。

詮釋：

演出從頭到尾都經密碼般設計，就像一種語言。因此沒有多餘的動作，所有動作都服從同一節奏。每一個人物都極端典型化。他的手勢、他的面貌、他的服裝，就如道道光芒般出現。

電影

相對於電影將存在的粗糙地視覺化，劇場是以詩呈現不存在的意象。從劇情的角度來說，也不能將電影的影像（不論再詩意，也受底片之限）與劇場的意象相比，因為後者必須符合所有人生的要求。

殘酷

所有演出的根本，必有殘酷的成份，否則戲劇就不可能。當前戲劇已變質，必須通過肉體，才能使形上進入人的精神。

觀眾：

首先要讓這個劇場誕生。

演出節目：

我們將演出以下作品，但並不會拘泥於原文：

- 1、改編一齣莎士比亞時代的作品，那個時代與目前人心紛擾的狀態完全相

同。可能是莎翁偽託的作品：《費佛斯漢的阿登》（*Arden of Feversham*）⁷³，或同時代的任何一部作品。

2、法格⁷⁴以極具詩意的自由方式寫的一齣戲劇⁷⁵。

3、《光輝之書》⁷⁶的一段：法師西米翁的故事，具有火災的強烈與力量。

4、根據歷史檔案，以新的情慾觀和殘酷觀點，重現《藍鬍子》⁷⁷的故事。

5、根據聖經和歷史記載，搬演耶路撒冷陷落的故事。流淌著血紅的色彩，絕望、驚慌的感覺在燈光中表現無遺。此外，先知間的形上爭論，引起可怕的精神上的惶恐不安，使國王、殿宇、群眾和事件本身都直接受到衝擊。

6、薩德侯爵⁷⁸寫的一個故事⁷⁹，將情慾轉化，以隱喻方式出現。將殘酷用激烈的外化手段表現出來，並將其他的隱藏起來。

7、一齣或多齣浪漫主義的情節劇。將“不可信”（*invraisemblance*）變成詩的積極而具體的元素。

8、布希納⁸⁰的《沃柴克》⁸¹，與我們的原則反其道而行，也藉此做示範，看看能從一個精確的劇本中得出什麼樣的舞台效果。

⁷³ 譯註：此劇為伊麗莎白劇場最早期的作品，並非出自莎翁之手，而是諧擬之作。在寫給鮑龍的信中，阿鐸對此劇評價不高（見《作品全集》，第五輯，p. 130），但正因其文學性不強，使其“戲劇性純粹”。且法譯本出自大文豪紀德（A. Gide）之手，可能“比較讓投資人放心”，但這優美的文筆，可能在演出時“幾乎完全消失”。阿鐸似乎有信心將一部壞劇本，變成一個好的劇場演出。

⁷⁴ 譯註：Léon-Paul Fargue（1876-1947），法國詩人、散文家，曾與劇作家賈亦創辦《文學藝術》（*L'Art littéraire*）期刊。

⁷⁵ 譯註：阿鐸曾在1932年寫給鮑龍的信中提到，法格不但同意阿鐸搬演他的作品，而且還答應為他寫一個劇本。

⁷⁶ 譯註：見注2。

⁷⁷ 譯註：Barbe Bleue：《藍鬍子》為流傳甚廣的民間傳說。各種版本的細節不同，但都以藍鬍子為手刃六位妻子的殘酷殺手。

⁷⁸ 譯註：le Marquis de Sade（1740-1814），法國作家，是法國十八世紀 *libertin*（指不信教、淫蕩縱慾者）最極端的例子。他打破一切道德、宗教、性的禁忌，作品宣揚一種肆無忌憚的性享樂，施虐則是這種享樂的指標，因而他的書中充斥著強暴、酷刑、謀殺，為“殘酷”一詞做了最好的說明。由他的名字，誕生了“虐待狂”一詞。

⁷⁹ 譯註：阿鐸指的作品是《法蘭瓦的額堅尼》（Eugène de Franval），由藝術家克羅索斯基（Pierre Klossowski）改編為《華爾摩的城堡》（Château de Valmore）。

薩德和阿鐸一樣，都認為生命無可避免的與殘酷同在，而藝術的目的就在將這嚴峻的生命的真相呈現出來。因而薩德的作品出現在殘酷劇場的劇目中，毋寧是很自然的。但阿鐸為什麼選擇這個故事，而非薩德的劇本（薩德共寫過約17齣個劇本）？可能是因為他的劇本沒有小說中對暴力與殘酷的深刻解剖。在他的小說中，惡是一切的原動力，是一種獨立的、無理由的存在，而在他的戲劇中，惡是依附於情節的。

⁸⁰ 譯註：Georg Büchner（1813-1837），德國詩人、小說家及劇作家，其作品亦具＜殘酷劇場＞之精神。

⁸¹ 譯註：（*Woyzeck*），為布希納1836年作品，是一部表現小人物悲慘命運的史詩。

9、伊麗莎白時代的劇作。將劇本拋開，只保留當時的服裝配備、情境、人物和情節。

論殘酷的書簡⁸²

第一封信

1932年9月13

日於巴黎

致鮑龍⁸³

親愛的朋友：

我無法為我的宣言做更精確的說明，那會使它走了味。我能做的是，為〈殘酷劇場〉的名稱暫做些解釋，並說明做此選擇的理由。

這個〈殘酷〉既非虐待狂，亦非流血，至少不是僅指此而已。

我並不刻意營造恐怖，〈殘酷〉這個字應作廣義解，而非慣常賦予它的血肉模糊的物質意義。我這樣做，是要求有權捨文字常用的意義，打破框架、掙脫枷鎖，回歸文字的起源。文字一向是透過抽象的意念，來傳達具體觀念的。

我們很可以想像一種純粹的殘酷，不包含肉體的斫傷。其實，從哲學上說，殘酷是什麼呢？從精神層面來說，殘酷是嚴謹，是不可更動的意志和決心；是不可改變的、絕對的果斷。

從人生的角度，最普通的哲學上的命定論，就是殘酷的一個形象。

把殘酷當成一種血淋淋的、對肉體無理由的、漠然的傷害，是一種錯誤。衣索比亞公爵挾持戰敗的王公，奴役他們。他這樣做，並非因為他天生嗜血。殘酷並不等於流血，不等於對肉體的折磨，或將敵人釘上十字架。將殘酷與酷刑混為一談，是只看到問題很小的一面。殘酷是一種更高的宿命，即使是劊子手、施刑

⁸² 譯註：阿鐸為了自己籌組的劇團，寫了〈殘酷劇場第一次宣言〉，發表於《新法蘭西雜誌》。他希望這個劇團得到《新法蘭西雜誌》的背書，但單是劇團的名稱，就引起很大的反對聲浪，迫使阿鐸在以下數封信中，對“殘酷”一詞一再加以說明。

⁸³ 譯註：〈殘酷劇場宣言〉送到雜誌社時，鮑龍身為 NRF 主編及阿鐸的顧問，第一個反對〈殘酷劇場〉的名稱，認為意義不明確，不如改為〈形上劇場〉（Théâtre métaphysique）。（見 1932 年 8 月 30 日鮑龍寫給阿鐸的信：《作品全集》第五輯，p.44）。

者自己也得屈從，必要時，他必須**決心**承受。殘酷主要是意識清醒（lucide），是一種嚴格的控制、向必然不可免之事的屈從。沒有意識（conscience）、沒有專注的意識，就沒有殘酷。是意識賦人生的每一行為以血的鮮紅、以殘酷的色彩，因為大家都了解，生命永遠意味某個人的死亡。

第二封信

1932 年11月14日 於巴黎

致鮑龍

親愛的朋友：

殘酷不是後來添加在我的思想中，而是一直存在的。只是我慢慢才意識到而已。我說的殘酷是指生的慾望、宇宙的嚴酷以及不能避免的必然性；是諾斯替教⁸⁴所說的一種生命的漩渦，吞噬了黑暗，一種不可逃避的、命定的痛苦，沒有這種痛苦，生命就無法開展。善是刻意追求的，惡卻永遠存在。隱身的上帝在創造世界時，必服膺創造的殘酷的必然性，創造是強加於他的，因而他不能不創造，不能不在這刻意追求善的漩渦中，引入一個愈來愈小、漸被吞噬的惡的核心。劇場作為一種持續創造、一種全然神奇的行為，也臣服於這種必然性。如果一齣戲中沒有這種意志，這種盲目的生的慾望，可以傳達至一切事物，顯現在每一個手勢、每一個行為之上，超越劇情，那麼這齣戲就毫無用處，就失敗了。

⁸⁴ 譯註：gnostique：初期基督教之一派，尊重某種靈的直覺，含有希臘、東洋哲學思想。曾被目為邪教。

第三封信

1932 年 11 月 16 日於巴黎

致 M.R.de R.⁸⁵

親愛的朋友：

我承認無法了解，也不能認同，眾人對這個名稱的反對意見。因為我認為，創造和生命本身只能以一種嚴苛、一種本質的殘酷來界定，這種殘酷引導一切達到最後無可避免的結局，不論其代價為何。

努力是一種殘酷；努力的生存也是一種殘酷。梵天⁸⁶走出寧靜，進入肉身。他承受痛苦。這種痛苦可能發出歡樂的樂音，但在弧線的另一端只能是可怕的折磨。

在生的火焰、生的慾望和生命非理性的衝動中，有一種原始之惡：情慾是一種殘酷，因為它寄託於偶然之上。死亡是殘酷、復活是殘酷、變形(transfiguration)是殘酷，因為在一個循環的、封閉的宇宙中，沒有真正的死亡。昇天事實上是撕裂，封閉的空間中充塞著生命。每一個強悍的生命都是踩著別人、吞食別人前進的。這種屠殺是一種變形，是一種善。從形上觀點來說，在表象世界裡，惡是不變的法則，善是一種努力，是重重殘酷的結果。

如果不瞭解這些，就是不瞭解形上意念。希望以後不要再說我的名稱太狹隘。是殘酷使事物緊密結合，是殘酷塑造世界的面貌。善永遠是在外層，而內層卻是惡。惡終會縮減，在最後一刻，當所有一切有形物都回歸混沌。

⁸⁵ 譯註：受信人應是戴厄內維（André Rolland de Renéville）。

⁸⁶ 譯註：Brahma：婆羅門教的一切眾生之父。

論語言的書簡

第一封信

1931年9月15日於巴黎

致B.C.⁸⁷

先生：

您在一篇談論舞台調度和劇場的文章中說：「將舞台調度當成是一種獨立藝術，會犯下最嚴重的錯誤」，還說：「演出一戲劇作品表演的部份，不可單槍匹馬、獨自行動」。

您又說，這些都是基本真理。

將舞台調度當成一種次要的、附屬的藝術，連以最大的獨立性來從事它的人，也不承認它的獨創性，您說得不錯。如果在最自由的導演心目中，舞台調度也只是一個演出的手段，是一種呈現作品可有可無的方式、一種表演的媒介，沒有獨立價值、只有隱藏在它所服務的作品身後，才有意義，那麼，這種情況就不會改變；只要我們認為一個演出作品的主要價值在劇本、只要在劇場（一種演出的藝術）中，文學凌駕演出之上（演出被不當地稱為“表演”（spectacle），這種稱呼具貶意，帶有無足輕重、短暫、外在的意味），這種情況就不會改變。

我認為，最清楚的一項真理就是：劇場作為一種獨立、自主的藝術，要復興、要生存，就必須清楚表現它與劇本的不同，與純言語、文學和其他所有書寫的、

⁸⁷ 譯註：收信人應是劇評家柯米厄（Benjamin Crémieux）。這封信是為了回應柯氏在1931年9月12日出版的第42期《我無所不在》（Je suis partout）雜誌中有關導演藝術的文字。柯氏這篇文章是研究朱尉（Loius Jouvet）的舞台藝術。這是他針對重要導演所作的系列研究之一。文中，他對朱尉雖然讚譽有加，但對過分重視舞台調度提出警告，認為導演在演出中主導權過度擴張，是嚴重錯誤。這顯然與阿鐸的看法相左。然而，柯米厄這位劇評家對阿鐸所執導的作品都給予極高的評價。比如，在1928年8月11日的一篇劇評中，他推崇阿鐸導演史特林堡（Strindberg）的《夢幻劇》（Le Songe），創造了此劇應有的“超自然氣氛”，因為，“他將最日常的真實做了詩意的處理”，並指出，在阿鐸創造的宇宙中，“一切都有了意義、有了神秘（mystères）、有了靈魂...將魔法（magie）和詩重新注入我們的世界，使人與事物之間誕生了新關係”。（參見《作品全集》第4輯，pp.323-325）

固定的媒介不同。

我們可以繼續認定一種以劇本為主的劇場、一種愈來愈多話、愈來愈囉唆、惹人厭的劇場，讓舞台美學完全受制其下。

但這種舞台觀念，將人物在幾張椅子上，排排坐，講故事。不論這些故事多麼動人，這種觀念也許未完全否定了劇場（因為不一定非要動作才成其為劇場），也是一種劇場觀的墮落。

戲劇變成一種主要是心理的東西，是感情的知性煉金術。如果戲劇藝術的頂點竟是追求靜默不動，那麼，這只是對舞台凝鍊觀念的曲解。

日本人在眾多表現手段中，也使用這種凝斂的表演。但它之有價值，只在它是許多手段之一。如果把它當成目的，就等於放棄使用舞台。這就像某人有整個金字塔來放置法老王的屍體，卻藉口屍體只需要一個壁龕就夠放了，所以只要壁龕，而把金字塔給炸了。

這就同時炸掉了金字塔整個哲學和魔法(magique)體系。壁龕不過是這個系統的起點，而屍體只是其條件。

當然，導演若只講究佈景而忽略劇本，是不對的。然而劇評家批評導演只注重舞台調度，卻更沒有道理。

舞台調度是戲劇中真正屬於表演的部份。注重舞台調度才是真正忠於戲劇傳統。因為戲劇是演出的問題。不過，這兩者都在玩弄文字。因為如果“舞台調度”這個詞已經被使用得帶有貶義，這是因為我們歐洲的戲劇觀，只重有聲言語，忽視其他一切表現手段。

文字語言到現在並無法證明是最好的手段。舞台最主要是一個空間，有待填滿，它是事件發生的場所。文字的語言應讓位給符號的語言。這種符號語言的客觀性，是能立刻打動我們最好的方式。

如此，舞台調度的客觀工作才能重拾其知性的尊嚴。因為文字讓位給手勢。如此戲劇美學的、造型的部份便不是一個裝飾性的插曲，而真正成為一種語言，可用以直接交通。

如果說，在一個以對話為主的戲劇中，導演不應太注重有精巧燈光設計的佈景效果、集體的表演、靜悄的動作，以及所有表相的、只會增加劇本負荷的效果。然而他這樣做，更接近戲劇的具體現實，遠勝於劇作家只著眼於書本，不考慮舞台，不了解空間的需求。

有人會反駁說，所有偉大的悲劇作品，其高度戲劇價值，顯然在它的文學層

面，至少主要是在對話。

我的回答是，如果我們今天無法像樣地搬演阿奇理斯⁸⁸、索佛克里斯⁸⁹和莎士比亞的作品，很可能就是因為我們已經失去了他們作品具體可觸的那一面。其台詞、動作、和整套舞台節奏直接面對人、打動人的一面，我們都不了解。這一面與其人物精彩台詞所作的心理刻劃至少同等重要，甚至更為重要。

通過這一面、通過這些可以隨著時代修正，使情感能與現代人起共鳴的準確動作，才能讓人重新體會這些作品深刻的人性。

但即使這樣，即使他們作品中真正有這具體可觸的一面，我仍然要肯定地說，這些悲劇作品本身並非劇場。劇場是一個舞台演出，而且只有通過舞台的具體化，才有生命。如果有人要說劇場是次級藝術——這還有待商榷——就讓他說去吧，但劇場的本質在於，如何充實舞台空間，賦舞台以生氣，將感情和感覺在某一特定點上引爆，製造懸宕情境，並以具體的動作表達。

更重要的是，這些具體動作必須具有高度效率，使人忘記口頭語言的必要。如果使口頭語言，應該只是一個製造高潮的手段、一個騷動空間中的接力站。而動作的連接必須以其人性的效率，達到真正的抽象。

總而言之，劇場應成爲一種實驗性示範，以表現具體與抽象深刻的一體性。

因為在文字的文化之外還有動作的文化；除了我們西方的語言，還有很多其他的語言。西方語言選擇精簡和思想的枯燥化，呈現思想的方式是呆滯的，無法像東方語言那樣，在思想運作的過程中，撼動整個自然中的相應體系。

劇場應該是撼動相應體系最有效也最有力的場所。讓我們能在它飛昇時、在它轉化爲抽象時的某一點上，捕捉到它的意念。

沒有一種完整的劇場能不考慮這種柔韌的思想改變。不考慮在已知的、定型的情感上，加上屬於半意識的精神狀態，而手勢的暗示性比有精確、固定意義的語言，能表達得更好。

總之，劇場的最高境界，就在能從哲學意義上，重新表現人所處的變化狀態(Devenir)。通過各種客觀情境，向我們暗示事物中若隱若現的轉變與蛻化，而不在以文字來表現感情的變化與挫折。

戲劇之誕生正是源自這種需要。劇場只有在無可避免地面對命運時，才能摻入人與人的慾望。他不是承受命運，是要與它相較量。

⁸⁸ 譯註：Eschyle：(525-456B.C.)，希臘悲劇詩人。

⁸⁹ 譯註：Sophocle：(490-406B.C.)，希臘悲劇詩人。

第二封信

1932年9月28日於巴黎

致鮑龍

我不相信你讀過我的“宣言”之後，還會反對，不是你根本沒有看，就是你沒有仔細看。我的演出與柯波⁹⁰的即興演出完全不同。我的演出儘管全力投入具體事物、投入外在世界，但它是植根於開放的自然，而非大腦的封閉空間。它並不因此就可任憑演員毫無修養、不加思索地隨興表演。現代演員，一旦沒有了台詞，就頓失依恃，暈頭轉向。我絕不會用我的演出和戲劇的命運，去冒這個風險，絕不。

實際上，我要做的是這樣的：我要改變藝術創作的出發點，打破戲劇慣常的規則。以另一種性質的語言來代替口頭語言，其表達的可能性與言語的表達能力相當，但它的源頭是從思想更深邃、更幽微處發掘出來的。

這種新語言的文法還有待開發，但動作是它的材料和出發點，也可以說是其發端與終點。它是從話語的**必要性**出發，而非從已成形的言語出發的。它在言語中遇到困境，很自然地就回到動作中來。同時，它觸及人類具體表情的一些規則。它深植於必要性，以詩意的方式重新經歷語言創造的過程。但它對口頭語言所觸動的世界有多方面的體認，並從各方面為它注入活力。它重現人類話語音節層層肌理中所涵括、確立的關係。這種音節因為語言的封閉，已被扼殺了。一個字經歷了種種變化，才能將代表那個點火人（其火之父像盾牌一般地保護我們）變成邱比特（拉丁文中對希臘宙斯神的稱呼）。這種新語言將這種種變化以叫喊、擬聲、符號、姿態，以及緩慢、豐富、熱情的音調抑揚，一層層、一字字加以重新創造。

⁹⁰ 譯註：Copeau (1879-1949)，法國現代劇場關鍵人物之一。他在1913年成立《老鴿舍》劇場（Vieux Colombier），為時雖短，對現代劇場卻有既深且遠的影響。他反對翁端（André Antoine）的寫實美學，主張摒棄佈景、道具，將劇場的重點放在作品和演員身上。他的戲劇觀念與阿鐸最大的不同，在他以劇本為主。老鴿舍上演的劇目多為經典名著，如莫里哀、莎士比亞、克羅代（Paul Claudel）等人的劇作，或改編文學作品（如托斯托耶夫斯基的《卡拉馬佐夫兄弟》）。他主張，演員應捨個人表現，為作品服務，同時強調《空舞台》（tréteau vide）的極簡風格。這與阿鐸反對文學掛帥、動用一切舞台資源的《完全劇場》（Théâtre Total）是大異其趣的。他們兩人分別代表二十世紀前半葉和後半葉最重要的戲劇觀。

我主張的原則是，字詞不能表達一切。字詞的本質、就是一旦確定就永不改變，使思想停頓、癱瘓，不容許、也不利於思想發展。我說的發展是真正具體的、開闊的特質，因為我們是在一個具體而開闊的世界之中。這種戲劇語言的目的在掌握並使用開闊的領域（也就是空間）。在使用時，使它說話。我將物體—空間中的東西—當成意象、當成字詞，將它們組合，以象徵和活躍的類比法則，使它們彼此呼應。這是永恆的法則，是所有詩歌和所有可靠語言的法則，特別是中國的表意文字和埃及的象形文字。因此，不能因為我不演有書寫劇本的戲劇，就認為我限制劇場和語言的可能性。其實，我是擴展了舞台語言，增加了它的可能性。

在口頭語言之外，我添加了另一種語言，我努力使口頭語言重拾其古老的神奇(magique)力量、它讓人入迷的力量。這是口頭語言不可少的部份，而大家都忘了它神祕的可能性了。我說我不演文字寫的戲劇，意思是，不演以文字和言語為主的戲劇。在我導的演出中，具體的部份佔極大比重，而這部份是無法以平常習用的言辭加以固定、加以書寫。即使是說和寫的部份，也會有不同的意義。

這種戲劇與目前我們這裡（也就是歐洲，或更正確的說，西方）所演的，完全不同。它不是以對話為主，即使保留下的很小的對話部份，也不是事先寫好、擬定的，而是放在舞台上，在舞台上形成、在舞台上創作出來的，是與另一種語言、與姿態、符號、動作、物體的需要互相結合而成的。這些客觀的探索是直接舞台原料中進行的。言語在其中出現時，應有其必要性，是一連串舞台上的壓縮、碰撞、衝突和各種各樣演化的結果—（如此戲劇才能還原為一種真正的、有生命的活動，包含一種感情的悸動。少了這份悸動，藝術就失去意義）—所有這些探索、追尋、這些衝撞，終而完成一個作品、一個**記錄下來**的作品，連最小的細節都一一記載，用的是一種新的記錄符號。這個成品、這個創作，不是在一個作者的腦中形成，而是在自然中、在真實的空間中釀造的。最後的成果，其精密、其嚴謹，不輸任何一個書寫作品，卻增加了豐沛的客觀內涵。

附筆：

屬於導演的部份應重新由作者負責，屬於作者的，也應還給作者。作者也應是導演，這樣才能消弭導演和作者之間荒謬的對立。

一個作者若不能直接向舞台素材出擊、不能在舞台上找尋方向，並以這股追尋的力量，為演出服務，他實際上已經背叛了他的使命。那麼由演員來取代他，也是應該的。這種篡奪不利於劇場，卻也無可奈何。

劇場時間有賴於氣息的調節：時而有意做急促、大力的吐放，時而收縮、減緩，作陰柔、綿長的呼吸。一個中斷的動作會引發一連串狂亂複雜的騷動，而這個動作本身就帶有暗示的神奇力量。

我們很樂於就劇場的生命力、活動力提供些意見，但絕不會替它制定規範。

當然，人的氣息有些原則，全是根據猶太神祕學說(Kabbalistiques)的三元素的無窮組合。主要有六組三元組合，但三元組合是無窮盡的，因為所有生命都是從這裡誕生的。而劇場正是這個神奇呼吸可以任意重複的所在。如果擬定一個重要的動作需要急促、多重的呼吸，這個誇張的呼吸會將其氣波緩慢地擴展到一個固定動作的四周。有抽象的原則，卻沒有具體、可塑的法則。唯一的法則就是詩的能量，從壓抑的靜默到痙攣的倉促描繪；從輕悄、單獨的**細語**(mezzo voce)到緩緩聚集的人群沈重洪亮的風暴聲量，這種能量貫串其中。

重要的是創造從一種語言到另一種語言的不同層次和觀點。劇場在空間的奧祕是音色的不和諧、差異和表情的辯證釋放。

對語言有點概念的人就會了解我們所說的。我們是為他寫的。此外我還做了進一步說明，對“殘酷劇場第一次宣言”加以補充。

所有最重要的都在第一次宣言中說過了。第二次宣言旨在進一步釐清某些觀點。就“殘酷”提出一個可用的定義，並對舞台空間加以描述。至於我們如何利用，以後大家會看得到。

第三封信

1932年11月9日於巴黎

致鮑龍

親愛的朋友：

〈殘酷劇場宣言〉引發了對你和對我的反對聲浪。其中有一些是針對“殘酷”而來：大家不清楚它在我的劇場中有什麼作用，至少是作為主要的、決定性元素的作用。另一部份的指責則涉及我對劇場的構想。

對於第一類的指責，我認為他們不無道理，我不是針對殘酷這部份，也不是針對劇場的部份，而是有關“殘酷”在我劇場中所佔的份量這一點。我本該將我對這個字的特殊用法解釋清楚，並且說明我用這個字不是取其插曲式的、無關緊要的意義；不是出於暴虐狂和精神變態，或偏好畸形感情和不健康的態度，因此絕對不是偶發性的，絕對不是一種邪惡的殘酷；絕不是自病態口味中萌生、以血腥動作表現的殘酷。這種殘酷就像病壞的肌膚上的贅疣。我說的殘酷是一種超脫的、純粹的情懷、一種真正的精神活動，以生命本身的動作為基礎。我的意思是，生命，從形上觀點來看，具有廣度、厚度、重量和物質，因此，其直接的後果就是，它也包含了惡，以及所有惡、廣度、厚度、重量和物質所具有的一切。而這些最後都導致意識和痛苦，以及在痛苦中的意識。不論生命的無常是如何帶來盲目的嚴峻，生命也不會停止運作，否則就不成其為生命了。這種嚴峻、這種無法控制的、在折磨、踐踏一切中運作的生命、這種無情的、純粹的感覺，就是殘酷。

所以我說“殘酷”，就等於說“生命”，就等於說“必要性”。因為我主要是為了說明，對我來說，劇場是一種行動、一種恆常的熱力擴散，其中沒有絲毫僵化的東西。我要讓它成為一種真正的行動，也就是有活力的、具神奇力量的行動。

我在技術上、在實際層面上找尋一切手段，將它提升至我心目中的高度。我的戲劇觀可能太極端，但絕對是生意飽滿、強烈有力的。

至於這個宣言的撰寫，我承認過於艱澀，而且大部分未達效果。

我提出嚴厲的、出人預期的原則，又艱澀又猛烈。當大家期待我提出說明時，我已跳到下一個原則了。

總之，這個宣言的辨証性相當薄弱。我從一個概念，未經轉折，就跳到另一個概念。我採用的方式沒有內在的必要性。

再談第二項指責。我認為導演已成為一種創世主。他腦中要有一種不妥協的純淨、不計一切代價達到目的的決心。如果他要成為導演——也就是會運用物質和物體的人——，他就要在物質領域內，努力追尋一種有張力的動作；一種感人的、準確的手勢。就像在心理層面，追求絕對的、完美的道德標準；在宇宙層次，追

求某種盲目力量的釋放，把該活動的活動起來，並一路將該搗碎、該焚燒的，加以搗碎、加以焚燒。

以下就是總結論。

戲劇不再是藝術，要不就是一種無用的藝術。它在每一方面都符合西方人心目中的藝術觀。充斥著裝飾和虛榮的情懷，沒有目標的活動，只追求娛樂和趣味性。我們要的是一種能發揮作用的戲劇，但在哪個層面發生作用，還有待確定。

我們需要真正的戲劇，但不具實際效用。戲劇的作用不在社會層面，更不在道德和心理層面。

由此可見，問題很不簡單。但有一點，大家至少應該還我們一個公道：雖然我們的宣言失之紊亂、難懂、艱澀，但至少它沒有規避真正的問題。正相反，它正面迎擊。這是長久以來，沒有一個劇場人敢做的。到目前為止，沒有人直指戲劇的本質。戲劇的本質是形上的。如果說，今天真正有價值的戲劇很少，絕不是因為缺乏人才或劇作家。

撇開人才的問題，在歐洲劇場中，有一個基本的本質錯誤。這個錯誤是跟很多問題相關的。沒有人才是結果，而不是個意外。

如果我們這個時代摒棄了、厭倦了戲劇，這是因為戲劇不再能表現我們的時代，不能再指望戲劇給這個時代提供**神話**，讓我們有所依恃。

我們這個時代可能在歷史上是空前的。在這經過篩濾的世界裡，過去的價值觀紛紛崩解，已燒焦的生命從根處瓦解了。從道德和社會層面表現出來的，是一種可怕的肉慾橫流，最低劣的本能發洩，生命噼噼拍拍地，過早在火焰中燒焦。

當前事件之有趣，不在事件本身，而在它使我們的精神陷入一種道德焦慮狀態，一種極度的緊張。它不斷把我們丟入一種有意識的混沌狀態。

所有這些，撼動了精神，卻不至使它失卻平衡，對精神來說，都是一種表現生命內在躍動的感人手段。

而戲劇正是背離了當前這種感人而神祕的現實。一個劇場如此背離現實，也就難怪觀眾掉頭而去了。

所以我們有理由譴責目前這種戲劇嚴重缺乏想像力。戲劇應等同生命，不是個別的生命、以**人物為主的**個人生命，而是一種解放的生命，掃除人的個別性（個人只是其倒影而已）。創造**神話**，這才是戲劇真正的目的。表現普遍的、廣闊的生命面向，並從中提煉意象，讓我們樂於在其中找到我們自己。

這樣做，達到一種普遍的類似，其力量強大，可當下發生效力。

讓它將我們解放，在**神話**中解放：當我們捨下了小我，就像從**歷史**中走出的**人物**，在**過往**中找到力量。

第四封信

1933 年 5 月 28 日於巴黎

致鮑龍

親愛的朋友：

我沒有說我的劇場要直接針對當代，我是說我想做的劇場要能實現、要能為時代所接納，就需要另一種形式的文化。

這種劇場不需要表現當代，卻能促使時代精神所依據的思想、習俗、信仰和原則做深層的變革。反正它不妨礙我做我想做的，並且一絲不苟地去做。我要照我的夢想去實現，否則，寧可什麼都不做。

至於演出的問題，我無法做更詳盡的補充。原因有二：

第一、這回我想做的，做比說要容易。

第二、我不想被人剽竊。我已有過很多次經驗。

對我來說，除了直接掌控舞台調度的人，誰也無權自稱作者、是創作者。而這正是法國、歐洲，甚至整個西方戲劇觀最令人質疑的地方：西方劇場只承認有聲語言，也就是按語法發聲的語言；也就是口頭言語，或書寫的言語為語言。只有它具有語言的特質和功能，只有它有資格被稱為語言（帶有一般賦予這個字眼的知性尊嚴）。其實，這種語言，不管發聲與否，其價值也僅只於書寫的語言。

我們心目中的劇場，劇本就是一切。對這點，我們充分了解、完全接受。在我們的習慣和思考中，已視為當然。文字語言就是最主要的語言，這已經是大家都接受的精神價值。然而，我們必須承認，即使從西方的觀點來看，言語也已僵

化。文字、所有的文字都凍結了；都被捆綁在固定的意義和簡化的、侷促的辭彙中。在我們這裡的劇場，一個書寫的字，與說出來的字，具有同等價值。因而有些戲劇愛好者會說，閱讀劇本比看劇場演出所得的樂趣還更實在、更大。至於這個字特殊的陳述方式，它在空間中擴散的振動，以及因此而增加的思想上的豐富，就完全不懂了。這樣聽到的字，只限於其含意，只有闡述作用。因而，以其確定的、固定的含意，說它只能束縛思想，也並不為過。它框住思想、終結思想。總之，它是一個終點。

我們可以看出，詩從劇場中消失，是良有以也。長久以來，沒有出現任何戲劇詩人，這不是一個偶然現象。口頭語言有其規則。四百多年來，特別是在法國。大家已習慣，在劇場中，文字只是用來確定意義的。我們過度地將故事在心理主題上打轉。而心理主題的組合是有限的。我們使劇場喪失了好奇心，更缺乏想像力。

戲劇，就像言語，要讓它自由。

我們固執地要人物對話，談感情、激情、慾望和純屬精神層面的衝突。用字眼來替代無窮的模擬動作（因為我們要追求精確）。這種頑固，使劇場喪失了它存在的真正理由。我們巴不得耳根清靜，能好好地聆聽生命。西方心理是透過對話來表達的，深怕找不到明確的字眼，將一切都表達清楚，這終導致文字的枯竭。

東方劇場卻保存了文字的某種擴張能力。文字代表的不只是明確的意義，它還有音樂性。這種音樂性可以直接訴諸無意識。因而，在東方劇場中，沒有口頭語言，卻用姿態、符號的語言。從表現活躍思想的角度看來，它比言說語言更有擴張力和啟發性。東方人把這種符號語言置於口頭語言之上，並賦以直接、立即的神奇魔力。讓它不僅訴諸心智，也訴諸感官。通過感官，達到感性活躍帶更豐富、更肥沃的領域。

如果說在歐洲，劇作家掌握了口頭語言，而導演是他的奴隸。這只是一個措詞的問題。這種詞義的混淆，原因在於，根據我們賦予導演一詞的含意，導演只是一個工匠、一個改編者、一個傳譯員，其任務永遠在將一部戲劇作品從一種語言翻成另一種語言。只要我們認為文字語言高於其他語言，而劇場只接受這種語言，那麼，這種混淆就繼續存在，而導演也只能隱身於劇作家身後。

讓我們稍微回到語言呼吸的、造型的、生動的源頭，給文字以身體的動作（文字是從這裡誕生的），強調言語身體的、感情的一面，取代邏輯的、闡釋的一面。換句話說，文字不再只有文法上的意義，還要去聽它的音效，把它當成動作，並

且融入其他直接的、簡單的動作（這些動作在生活的各種情境中都能見到，但在舞台上卻還不夠）。如此，文學的語言才能重新組合，變得生動。此外，舞台上的物體，就像某些老畫家作品中的物體一樣，也開始會講話了。燈光不只是佈景的一部份，而成爲一種真正的語言。舞台上所有東西各自紛雜的意義，呈現秩序，表現微形象。這種立即而具體的語言，只有導演能掌握。而他這才有機會在一種完全自主的情況下創作。

劇作家的工作在本質上是抽象的，是在紙上進行的，而劇場是貼近生活的領域，在這個導演擅長的領域中，卻要他在各方面都屈從於劇作家，這毋寧是件怪事。即使在舞台調度不能歸功於動作的語言（它是不輸於、甚至超越文字的），但任何一個無聲的舞台調度，其動作、多樣的人物、燈光、佈景所發揮的力量都應該能媲美某些繪畫中最深刻的東西，像萊登（Lucas de Leyde）的“羅得的女兒”（Les Filles de Loth）⁹¹、哥雅⁹²的“巫魔夜會”（Sabbats）、勒葛里格⁹³的“耶穌復活”（Résurrections）、“耶穌變容”（Transfigurations）、波希⁹⁴的“聖安東尼的誘惑”（Tentations de Saint Antoine）和老布勒哲爾⁹⁵令人不安且神祕的“笛勒·格里耶”（Dulle Griet）。在這幅畫中，一種傾瀉而出的紅色微光，雖然只在畫布的某些部份，卻似乎從各處湧出，不知是運用了什麼樣的技巧，竟讓觀賞者在一公尺外，就被震懾住，而駐足凝視。畫中戲劇張力飽滿。生命的騷動被一圈白光截住，突然撞上了無名的窪地。鬼魂狂歡中響起一種蒼白的、刺耳的噪音，即使是肌膚上青腫的傷斑也無法表現其顏色。真正的生命是流動的、白色的；隱藏的生命是靜止的、鉛色的、，它擁有無數靜止所有可能的姿態。這是無聲的戲劇，但它比用有聲語言更有表達力。所有這些繪畫都有雙重意義。在它純繪畫層面之外，還給我們一個訊息，揭露自然和人類心智神祕或可怕的面貌。

劇場很幸運的是，舞台調度的範圍遠不止於此。因為除了以堅實的物質的手段所作的表演之外，純粹的舞台調度包括了手勢、面部表情和靈動的姿態，以及對音樂的具體使用，所有言語所包含的一切，而且它也可以使用言語。音節富韻

⁹¹ 譯註：參見〈舞台調度與形上學〉，注2、注3。

⁹² 譯註：Goya (1746-1828)，西班牙畫家。被譽爲古典大師的傳人、現代繪畫之始。

⁹³ 譯註：Le Gréco (1545-1614)，西班牙畫家、雕塑家。他的畫設色陰森尖銳，人物肢體拉長，帶神經質。有強烈的神秘主義傾向。

⁹⁴ 譯註：見〈劇場與殘酷〉，注9，頁。

⁹⁵ 譯註：Pieter Bruegel (約1525/30-1569)，荷蘭畫家。他的畫作大概分爲三類：幻想或寓意、風土人情及聖經故事，這三類有時相互混淆。他的作品受波希獨特的荷蘭傳統的影響，被認爲是波希的傳人。

律的重複、聲音特殊的音調變化，將字詞明確的意義包藏其中。將大量的影像快速送進大腦，製造一種近乎幻覺的狀態，使感性和心智做有機的變化。這種變化使書寫的詩喪失其特有的無目的性。所有戲劇的問題都集中在這個無目的性之上。

殘酷劇場

(第二次宣言)⁹⁶

不論承不承認，有意識或無意識，觀眾通過愛情、罪行、毒品、戰爭或暴動所真正追求的無非是一種詩的境界、一種超脫的人生境界。

創立〈殘酷劇場〉，是為了在劇場中注入一種熾烈的、痙攣的人生觀。〈殘酷劇場〉所揭櫫的“殘酷”是一種極端的嚴苛、舞台元素的極度凝鍊。

這種殘酷在必要時，可能血腥，但並非一定如此。它可以等同一種嚴苛的精神純淨，可以為人生不惜付出任何代價。

一、 在內容方面

也就是處理的題材和主題：

〈殘酷劇場〉將選擇能反應我們這個時代騷動、不安特質的題材和主題。

它不會讓自人類和現代生活中汲取神話變成電影的專利。但它在表現時，必有自己的特色，也就是說，除了反對一種經濟的、功利的、技術性的傾向之外，它要重新使重大的關懷、基本的激情變為風氣。現代劇場已將這些題材在假文明人的包裝之下，掩藏起來。

這些主題是宇宙性的、普遍性的，取材自最古老的作品，來自墨西哥、印度、猶太教、伊朗等的古老宇宙起源論。

捨棄性格和感情明確的心理層面的人，它要表現的不是服膺律法、被宗教和道德教條扭曲的社會人，它要表現的是全面的人。

而在人的身上，不但看到精神的正面，也看到反面，想像和夢與真實人生平起平坐。

此外，重大的社會動盪、人民與人民、種族與種族的衝突、大自然的力量、偶然的作用、命運的吸力等，都會在其中表現。或間接地，透過人物的動作和騷動不安來表現，將他們放大成神祇、英雄或鬼怪，提升到神話的境界，或直接地，

⁹⁶ 譯註：這個宣言於 1933 年由 Denoël et Steele 出版社裝訂為 16 頁的小冊子出版。其中並夾一附頁，宣佈籌組“殘酷劇場股份有限公司”（Société Anonyme du Théâtre de la Cruauté），公開籌集資金，希望籌得十萬法郎，作為劇場運作基金。

以新科學手段所獲致的物質形式來表現。

這些神祇、英雄或鬼怪、這些自然和宇宙力量將以古老聖書和古老宇宙論的形象出現。

二、 在形式方面：

劇場要重新回到一種永遠炙熱、敏銳的詩的源頭，才能吸引最遙遠、最心不在焉的觀眾。由於它是經由古老的原始神話來表現的，我們要求導演——而不是劇本——將這些古老神話具體化，更重要的是，賦它以**現代精神**。也就是將這些主題直接搬進劇場，以動作、表情、手勢使其形象化，之後再化為言詞。

如此，我們就可以擺脫對劇本的迷信和作家的專橫。

如此，我們才能重新銜接古老的庶民表演。這種表演可以直接為心智所瞭解、所感受，不受言語的扭曲，跨越話語、言詞的障礙。

我們要將劇場建立在表演之上，並在表演中，帶入一種新觀念。將空間從各種可能的層面，以及深淺和高度的各種角度，加以運用。此外，還要再加上對時間和動作的獨特想法。

在一定的時間內，我們在最多的動作中，加上最多的具體意象並賦以最多的意義。

意象和動作不只是為了外在的視覺和聽覺的享受，而是為了更祕密、更有益的精神享受。

如此，劇場空間的使用不僅涵蓋各面向、各層次，甚至可以說，還開發了空間的**內在意義**。

透過物體、靜默、喊叫和節奏的撞擊，意象和動作交疊，會創造出一種建立在符號（而不是字詞）之上的真正的有形語言。

在一定時間內，這大量的動作和意象中，我們要加上靜默和節奏，以及某種物質的震顫和騷動。它是由真正做出來、真正使用的物體和手勢所組成的。如此，讓最古老象形文字的精神引領這種純劇場語言的創造。

任何平民大眾都喜歡直接的表情和意象。有聲的言語和文字明確的表達只能用在劇情清楚明白的部份，也就是生命停頓而意識浮現的部份。

使用文字，在其邏輯意義之外，還要使用它如咒語的、真正神奇的效果——取文字之形狀、其官能的感染力，而不是其意義。

鬼魅的真實現形、英雄和神祇的放蕩、自然力的形體表現以及詩和幽默的爆炸性投入（它以打破秩序的真正的詩的精神來破解摧毀表象），這一切只能在催眠的暗示氣氛中，也就是當感官直接承受壓力、觸及精神時，才能發揮它真正的魔力。

在今天這種助消化的戲劇中，神經，也就是某種生理感應力被人有意冷落，聽任觀眾胡亂處置。”殘酷劇場”要重新使用所有古老的、經過時間錘鍊的神奇(magiques)手段，來打動觀眾。

這些手段包括強烈的色彩、燈光、音效，並使用音樂節奏或話語的重複、震顫，還有要運用燈光的色調和感染力。而這些手段必須**不和諧**，才能達到最高效果。

這種不諧，我們不會把它限制在一種感官之中，而要讓它跨越不同感官，從色彩到聲音、從話語到燈光，從動作的震動到平順的音調，等等，等等。

如此組合、如此建構的表演，取消了舞台的隔閡，可以傳達到整個劇場，從地面出發，通過輕便的燈架，到達牆壁，將觀眾完全包圍起來，讓他們始終沈浸在燈光、影像、動作、聲音之中。佈景由人物本身構成（放大到巨型木偶的尺寸），或由光線流動的風景構成，照射在不斷移動的物體和面具之上。

劇場中沒有停頓，空間中沒有死角，同樣地，在觀眾的知性和感性中也沒有停頓、沒有空白，也就是說，在人生和劇場之間，沒有清楚的界限，而是連續一致的。只要稍微看過拍電影的人，就會瞭解我的意思。

我們希望劇場表演也能有同樣的物質條件——包括燈光、臨時演員和各種資源——這種物質條件天天都浪費在電影膠卷上。在膠卷上，一切有活力的、神奇的東西都永遠消失了。

“殘酷劇場”的第一齣戲，命名為：

〈征服墨西哥〉⁹⁷。

這齣戲要表現的是事件而不是人。人的心理和熱情自然有其位置，但僅是作為某種自然力的體現，而且是從他們在事件和歷史命運中所扮演的角色切入。

我們之所以選擇這個題材是因為：

一、它具有當代意義，可藉此觸及對歐洲及全世界都有重大意義的一些問題。

⁹⁷ 譯註：《La Conquête du Mexique》劇本收錄於《作品全集》第五冊。

就歷史角度，“征服墨西哥”提出殖民問題。它以粗暴、無情、血腥的方式，重現歐洲至今仍頑強的自大狂，破除歐洲人的優越感。它將基督教和一些更古老的宗教做比較，糾正西方對異教和某些自然宗教的錯誤觀念。並以動人的、熱情的方式凸顯這些宗教的古老形上基礎，以及這些形上基礎璀璨和永遠如新的詩意。

二、這齣戲提出了極為緊迫的殖民問題以及一個洲是否有權奴役他洲的問題，也就是對某些種族面對其他種族的優越感提出質疑。同時，它要表現一個民族的特性和其獨特文明形式之間的內在關聯。並將殖民者專斷的破壞與未來被殖民者深切的精神和諧作一對比。

相對於當時歐洲王朝的混亂（建立在最不公平、最粗俗的物質原則之上），這齣戲呈現阿茲特克王朝⁹⁸的有機的階級制度（建立在無可置疑的精神原則之上）。

從社會角度，這齣戲呈現一個安樂的社會，人人得享溫飽。革命大業從一開始就已完成。

天主教的混亂和道德失序與異教秩序一旦衝撞，可以爆發出前所未有的力道和豐富意象，間雜著粗暴的對白。這些都透過人與人之間的鬥爭，因為彼此的思想(就像上了烙印)，水火不容。

在充分凸顯這齣戲的道德內容及現實性之後，我還要強調其表演性－如何將這個衝突在舞台上呈現。

首先是充滿掙扎的蒙特殊馬王⁹⁹的內心衝突，歷史記載無法讓我們了解他的動機。

我們要以繪畫性的、客觀方式來表現他的掙扎以及他與占星術視覺神話之間進行的象徵性辯論。

在蒙特殊馬王之外，還有群眾、社會的各階層、人民對命運(以蒙特殊馬王為代表)的反抗、懷疑者的喧嘩、哲人和教士的詭辯、詩人的浩歎、商人和資產家的背叛、女人的虛假和性懦弱。

群眾的精神、事件的脈動，如物質的波浪在表演上流動。劃出幾條主線。而某些人物薄弱的、反叛的、絕望的意識，像麥稈一樣，在波浪上浮沈。

從戲劇的角度來看，主要的問題在確定這些主線，將它們加以協調、集中，

⁹⁸ 譯註：Azteques 為西班牙入侵前，印第安人所建立的王朝。文明昌盛。在建築、雕塑、詩歌等方面都有傑出表現。其 16 世紀的經濟架構被認為遠超越當時的歐洲。

⁹⁹ 譯註：寫做 Montezuma 或 Moctezuma II (1446-1520)，阿茲特克王朝著名君王，

並從其中汲取暗示性的旋律。

這些意象、動作、舞蹈、儀式、音樂、斷裂的旋律、不完整的對話，都要盡量詳細加以記載，特別是表演中非對話的部份，目的在用符號來記錄（就像樂譜一樣），無法用文字描述的東西。

為此劇主要人物。

情感運動員

我們得承認，演員有一種感情的肌肉組織，就是感情落實在肉體上的部位。

演員就像一個真正的體力運動員，差別僅在於，相應於運動員的身體機能，演員有一種感情的機能。這種感情的機能與身體機能是對等的，就像是它的複本，雖然它作用的層面不同。

演員是一個心靈的運動員。

對演員來說，完整的人也可分成三個層面，其中情感層面是專屬於他的。

在身體器官上屬於他。

演員在著力時的肌肉動作，就像是運動員著力的孿生兄弟。在戲劇表演中，它也落實在相同的地位。運動員賽跑時的著力點正是演員在發出痙攣性詛咒時的著力之點。只是這賽跑的路程是通向內心的。

運動員的摔角、拳擊、百米、跳高的突擊力，在激情的運作中也能找到類似的機能基礎，因為它們的著力支撐點是相同的。

但另一個差別在，演員動作是反向的。比方，以呼吸來說，演員是身體要靠呼吸，而對摔角者，呼吸要靠身體。

這個呼吸問題是最重要的問題。它與外在表演的力量成反比。表演愈是含蓄內斂，呼吸愈是開闊深沈、愈是豐富且充滿回響。

而一種奔放的、大動作的、外放的表演則要用一種短促的、斷裂波浪式呼吸。

可以肯定的是，每一種感情、心智的每一個動作，人類情愫的每一個跳躍，都有一種適合它的呼吸。

呼吸的節奏，在猶太神秘教中，都有個名字，是它賦人類心靈以形狀；賦激情運動以性別。

演員只是一個粗淺的經驗主義者、一個隨模糊直覺行事的江湖郎中。

但無論我們怎麼想，總不能教他胡來。

問題在，不要讓這種野蠻的無知狀態繼續下去。當代劇場正朝此方向發展，就像在陰影中行進，不停的跌跌撞撞。一個有天分的演員，能憑直覺，捕捉並發散某種力量。但這種力量自有其物質軌道（是屬於器官，也**存在器官之中的**）。但如果告訴演員，這種力量的確存在，他會大吃一驚，因為他從沒想到，它們真正存在。

如果演員運用自己的情感，就像一個摔角者運用肌肉組織一樣，就必須把人當成一個**複象**，就像埃及木乃伊前面的雕像，像一個永遠的幽靈，感情力量就是從這裡發射。

一個造型的、永不完成的幽靈。真正的演員模倣它的形貌，再將他本身的形貌和感性形像賦予它。

劇場是在這個複象身上來運作，是在這個幽靈的形像上來塑造的。就像所有的幽靈，這個複象的記性很長。心靈的記憶是長久的。演員當然是用心來思考的，而此處心靈是主控力量。

也就是說，在劇場比在任何其他地方，演員更需要對情感世界有所體認，並賦於它一些特質，不是形象的，而是具有物質意義的特質。

無論這個假設是否正確，重要的是，它必須可以驗證。

從生理角度，我們可以將靈魂歸結為一束振動。

我們可以把這靈魂的幽靈當作是被它自己的叫喊迷惑住了，不然何以有那些像印度的**咒語(mamtrams)**—那些諧和音、神秘的頓挫。靈魂物質的底層在其中，走投無路，終於將它的祕密公開了。

從事演員這個行業，一定得相信靈魂的流動物質性。當我們知道，激情是一種物質，它受制於物質可塑的波動，就可以開展出一片天地，擴大我們對激情的掌控。

應以其能量來表現激情，而不再將它看作純粹抽象，給演員一種高超技藝，就像真正的醫生一樣。

知道靈魂有一個肉體的出路，可以從相反的方向尋得靈魂。並以數學的類比法，找到它的生命。

了解激情**節拍**的奧祕，那種音樂性的**節奏**，調節激情的和諧拍打。我們現代心理劇場長久以來都遺忘了劇場的這一面。

這個**節奏**可以藉類比尋得；它就像一個珍貴的元素一般，存在於六種分配和保存呼吸的方式之中。

任何呼吸都有三種節拍，就像一切創造都以三種原則為基礎，可以在呼吸中找到相應的形式。

猶太神秘教將人的呼吸分為六種主要的奧祕。第一種就稱作**大奧祕**(le Grand Arcane)，即創造的奧祕：

雌雄同體	陽性	陰性
平衡的	擴張的	吸引的
中性的	肯定的	否定的

我於是想到將這種呼吸的知識，不僅運用在演員的表演上，而且用在培訓演員上——如果說對呼吸的認識，有助於辨認靈魂的色彩。它更可以刺激靈魂，促使它綻放。

可以確定的是，如果呼吸伴隨著氣力，呼吸的機械運作，就會在身體器官中產生一種與努力相應的品質。

氣力於是會帶有人為呼吸的色彩和節奏。

氣力伴隨著呼吸，根據將產生的氣力的品質，呼吸的預備動作會使這種氣力簡單而自然。我要強調自然這一點，因為呼吸點燃生命，讓它在自身的養分中燃燒。

有意識的呼吸所促發的，是生命自然的再現。就像在一個無盡的走廊裡發出的聲音，走廊兩邊睡著士兵。清晨的鐘聲或戰爭的號角，經常將他們喚醒，投入混戰。突然間有一個孩子大喊：「狼來了」，這些戰士都醒了。在半夜中醒來，一場虛驚：戰士準備回營，但回不去：他們碰上敵人，捅到一個真正的大蜂窩。這個孩童是在夢中喊叫。他的無意識更為敏銳，在飄盪中撞上一批敵人。就這樣，用迂迴手法，劇場製造的謊言撞上一個更可怕的現實，一個生命未曾料想到的現實。

如此，演員以呼吸磨得極銳利的敏感度來鑽研他的角色。

滋養生命的呼吸能追溯生命的各個階段。演員所沒有的情感，他可以經由呼吸而進入這種情感，只要能適當地配合效果，不要搞錯了性別。因為呼吸有陰陽之別，很少是雌雄同體，而且還要能描繪寶貴的停頓狀態。

呼吸伴隨情感，我們可以從呼吸進入情感，只要能辨認出最適合這種情感的呼吸。

上面已經指出，有六種主要的呼吸組合：

中性	陽性	陰性
中性	陰性	陽性
陽性	中性	陰性

陰性	中性	陽性
陰性	陰性	中性
陰性	陽性	中性

還有第七種呼吸，超越呼吸之上，通過三德的最高狀態，即喜德狀態 (Sattwa)¹⁰⁰，將形於下、形而上兩者結合起來。

有人會認為，演員本質上不是形上學家，不需要去管這第七種狀態。我們卻以為，雖然劇場是宇宙表現最全面，也最完美的象徵，但演員身上已載負著這種狀態的成份，載負著這條血路，每當他蓄勢待發的器官自睡眠中甦醒，便能通過這條血路，進入其他各條通路。

當然，在多數情況下，有直覺來填補這個難以定義概念的空缺，何況處理當代劇場所充斥的平庸情感，也不需要突然陳義過高。呼吸體系不是為了表現平庸情感的，而我們根據一種多次使用過的方法來培養的呼吸文化，也並不是要用來表白姦情的。

經過七次或十二次重複的呼吸練習是為追求吶喊的精細品質，是為表現靈魂絕望的呼求。

而這種呼吸，我們將它落實在身體的不同部位，分成放鬆和收縮兩種狀態，交互運用。我們將身體當成篩子，將意志和意志的鬆弛都從那裡篩過。

有意識思考的節拍，要用一種有力的、陽剛的節拍表現，再不露痕跡地接上一個長長的陰柔節拍。

無意識思考甚或無思考則用一個陰柔疲憊的呼吸，使我們感到地窖的悶熱、森林的潮氣。同時在延長的節拍中，發出一個沈重的吐氣。這時，我們全身的肌肉都未曾休息，也隨著肌肉部位振動。

重要的是，要能意識到這種情感思考的部位，辨識的方式之一是氣力。氣力的作用點也就是情感思考的作用點。這些作用點可以作為抒發情感的跳板。

要注意的是，所有陰性的、所有捨棄、苦悶、呼喚、祈求，所有傾向一種哀求的手勢，也是由氣力的作用點上著力的。就像一個潛水者要衝下水底才能浮出水面：在原先緊張處，衝出一段空白。

在這種情況下，陽性像陰影一般回來佔據陰性的位置。當情感狀態是陽性

¹⁰⁰ 譯註：古印度經典《摩奴法論》將認識分“三德”：喜德為知識、暗德為無知、憂德為愛與恨。

的，身體內在會形成一種反向的幾何、一種逆反狀態的意象。

意識到身體的重要和被感情觸動的肌肉，在呼吸的手法中，就像釋放這種潛在的感情，給它一種無聲但深沈的廣度、一種不尋常的力量。

因而任何一個演員，即使是最沒有天份的，都能經由這種身體的了解，增強情感的內在強度和廣度。對器官充份掌握之後，就能做更豐富的詮釋了。

為此，知道幾個著力部位，不無益處。

舉重的人是用腰部來舉的。腰一挺，便使臂力猛增。怪的是，與此相反，所有陰性的、內斂的感情、嗚咽、傷心、痙攣的氣喘、出神狀態，都是從腰來達到虛空狀態，正是中國針灸中治療腰部血脈不通的部位。因為中醫完全是以虛與實、隱與顯、緊張與鬆弛、陰與陽、雄與雌來運作的。

另有一個輻射點：憤怒的、攻擊的、啃咬的部位，是腹腔神經的中心。頭部就是靠它的支撐來發動攻擊。

偉大與崇高的部位，也是罪惡感的部位，是一個人槌打胸膛的部位、憤怒沸騰的部位，是盛怒卻不前進的部位。

憤怒前進的地方，罪惡感就後退。這就是虛實相生的奧秘。

一種極其尖銳的、令人無所適從的憤怒由一種中性的響聲開始，以一種快速的、陰性的真空，集中在腹部神經叢，然後被兩個肩胛擋住，就像飛去來器一樣，又彈了回來，當場發出陽性火花，火花耗盡，卻未向前進。為了去除它的尖銳，火花保存了相應的陽性呼吸，猛烈地吐氣。

我只想舉幾個例子，說明我這篇技術性文章中的幾條豐富的原則。其他的人，如果有時間，可以將這個體系做出完整的解剖圖。中國針灸中，有三百八十個穴道，其中七十三個主要的穴道，使用在一般的治療上。我們的感情出路要比它少得多。

可以確定的、可賴以建立靈魂運動的著力點，要少得多。

祕訣就在激化這些著力點，就像剝去肌肉的皮。

其他一切，由吶喊來完成。

**** **** ****

要重新建立與觀眾的鎖鏈關係、一種節拍的連鎖，讓觀眾能從演出中找到他自己的真實，讓觀眾與表演認同，呼吸對呼吸，節拍對節拍。

以表演的魔力(magie)鎖住觀眾，這還不夠。如果不知道**如何掌握**觀眾，這種魔力就不能將他鎖住。劇場中有太多純屬偶然的魔力和沒有知識為後盾的詩意，這種情況必須改變。

今後在劇場中，詩意必須與知識融而為一。

每一種情感，都有官能的基礎。一個演員要在他的身體中去培養他的情感，這樣才能為自己充裝飽滿的電力。

事先要知道應該觸及身體的哪一點，這是將觀眾帶進神奇入神狀態(transes magiques)的關鍵。劇場的詩意長久以來都遺忘了這種珍貴的知識。

了解身體的部位，就是重塑神奇的鎖鏈關係。

我可以用呼吸的象形文字，重新找回聖劇的觀念。

附言：歐洲已經沒有人會吼叫，尤其是演員在入神狀態中，已不會吼叫。那些只會說話、忘了舞台上還有身體的人，也忘了自己有喉嚨。喉嚨發育不全。說話的不是一個器官，而是一個可怕的抽象怪物。法國的演員唯一會做的，只剩說話。

札記兩則¹⁰¹

一、馬克斯兄弟

我們在這裡看到的馬克斯兄弟¹⁰²的第一部影片是“動物餅乾”¹⁰³。對我，和對所有看過這部片子的人一樣，這是一個**極了不起**的東西。它透過銀幕釋放一種特殊的魔力，是一般文字與影像的關係所沒有的。如果有一種特殊的狀態、一種精神的殊異詩境，可以稱為“**超現實主義**”，那麼，“動物餅乾”完全進入了這種境界。

要說明這種魔力如何產生是很困難的。它可能不是電影特有的，但也不屬於劇場。只有某些成功的超現實主義詩作——**如果有這種詩的話**——可以讓我們一窺堂奧。《動物餅乾》這種電影的詩的特質可以符合對幽默的定義，只可惜幽默這個字長久以來已失去它徹底解放、將精神中所有真實完全撕裂的意義。

要瞭解《動物餅乾》，還有部份《猴子》（至少是整個結尾部份）¹⁰⁴，這類電影那種有力的、完全的、明確的、絕對的原創性（我沒有誇張，只是想說得清楚，說我是熱情過頭，也罷），除了幽默之外，還有一種令人不安的、悲劇性的、屬於命運的東西（即非幸、亦非不幸，極難加以形容），悄悄隱在幽默之後，彷彿在一個絕美的外表之下，潛伏著一個極可怕的疾病。

在《猴子》之中，我們又見到馬克斯兄弟，他們各人有各人的型，充滿自信，準備應付各種情境。但在《動物餅乾》中，從一開始，人物就丟盡了臉。在這裡，在影片的前四十五分鐘，都在耍各種小丑的把戲，插科打諢（有些非常成功），一直到結尾，事件才複雜起來，東西、動物、聲音、主人和佣人、主人和客人糾葛起來、相互吵鬧、衝撞、大打出手，一邊聽到馬克斯兄弟之一興奮激昂卻又神智

¹⁰¹ 譯註：本文發表於1932年1月1日出版的《新法蘭西雜誌》第200期。

¹⁰² 譯註：Marx Brothers, 馬克斯兄弟檔是二十世紀初最著名的美國喜劇演員。兄弟原本五人，1925年，Gummo 離開，1935年，Zeppo 相繼離開，只剩 Groucho、Harpo、Chico 三人。他們生於紐約，1924年至百老匯展開表演生涯。

¹⁰³ 譯註：(Animal Crackers)，此片在1930年12月5日左右在巴黎上演，又在1931年10月15日左右重映。這部在1930年拍的影片，是馬克斯兄弟的成名之作。它打破邏輯和傳統美學觀，也不理會電檢制度的限制，極受法國超現實主義詩人的讚賞。布勒東(A. Breton)認為是黑色幽默的傑作。阿鐸認為它是第一個“物質喜劇”(comique matérialiste)的例子。

¹⁰⁴ 譯註：Monkey Business, 1931年作品。片中最後一景，以牛的叫聲代替人講話。

清明的評論。他促發了這種精神，又受到他的振奮。他同時又像是一個吃驚的、過路的評論者。再沒有像這樣又瘋狂又可怕的景象了：瘋狂的獵捕、對手的相搏、牛欄和穀倉一片漆黑中的追逐：到處懸著蜘蛛網，而男人、女人、牲畜掙開束縛，卻摔到一大堆亂七八糟的東西之中，每一種東西所製造的**動作和聲音**，都輪流發生作用。

在“動”一片中，一個女人突然兩腳朝天，倒在長沙發上，在瞬間讓我們看到所有我們想看到的一切；或是，一個男人在客廳中，突然朝一個女子撲去，共舞幾步，然後有節拍地拍打她的臀部。這些就像一種心智自由的操練，每一個人物被習俗和規矩所壓抑的無意識，突然反抗起來，也為我們的無意識做了反彈。而在“猴”一片中，當一個被獵捕的男人，撲向他遇到的一位美麗女人，與她共舞，**充滿詩意地**，向在研究姿態的魅力與優雅。這裡的精神需求是雙重的，表現出馬克斯兄弟笑話中，所有具詩意，以及可能是革命性的東西。

但被獵捕的男人與美麗女人跳舞的音樂，是一種懷舊的、逃避式的音樂，一種**解脫的音樂**。這就顯示出，所有這些幽默玩笑危險的一面。當詩的精神活躍起來時，總是導向一種沸騰的無政府狀態(anarchie)，是以詩將現實澈底解體。

如果美國人（這種影片的精神是屬於美國的）只願看到這些影片幽默的一面，而在幽默上，永遠只看到幽默這個字最簡單的、滑稽的部份，那是他們自己的損失。這無礙於我們將“猴”片的結尾，看作對無政府主義(anarchie)、對全面反抗的頌歌。這個結尾將牛的吼叫與一個害怕的女人的呼叫，放在同一心智水平，賦它們以同樣清醒的悲痛。在這個結尾中，一個骯髒、黑暗的穀倉，有兩個進行劫持的僕人在恣意撫摸主人女兒裸露的肩膀，與不知所措的主人稱兄道弟。這些都在馬克斯兄弟巧妙玩笑的癡狂狀態（也是知性的）中進行的。它的成就在於所有這些事件在黑暗中達到的視覺和聽覺的亢奮狀態、在於它所達到的高度震動，和所有這一切最後在我們精神上所製造的強烈的不安之感。

二、 <在母親身邊>¹⁰⁵ 讓一路易·巴侯的戲劇演出¹⁰⁶

在巴侯的演出中，有一匹奇妙的“馬—半人半馬”(cheval-centaur)的怪物，激起我們如此強烈的感情，似乎巴侯以這匹“馬—半人半馬”怪物的進場，為我們找回了魔法(magie)。

這場表演是有魔力(magique)的，就像黑人巫師的咒語，當舌頭碰觸軟齶，便能為大地喚雨，或在一個將氣絕的病人前，用一種怪異不安的呼吸，將病痛隨呼吸驅散了。巴侯的演出也一樣，在母親垂死之際，一陣齊聲呼叫奪去了生命。

我不知道這樣的成功是否表示這是一個傑作。無論如何，這是一件大事。這種氣氛的改變，使帶敵意的觀眾，突然盲目地投入，且使他們心甘情願地繳械，這是值得我們致敬的一件大事。

這劇中有一種秘密的力量，它征服了觀眾，就像一個偉大的愛情征服了一個正準備叛逆的靈魂。

在嚴謹的動作中、在一種風格化的、數學性的手勢中，流動著一種年輕的、偉大的愛情、一種年輕的活力、一種自然且熱烈的騷動，就像排排樹林中、在森林神奇的行列間，流動著鳥兒的啾嚶鳴唱。

就是在這種神聖的氣氛中，巴侯即興創作出野馬的動作。轉瞬間，我們驚訝地看到他變成了一匹馬。

這個表演證明了動作不可抗拒的表達力，成功地表現手勢和動作在空間中的重要性。它重給劇場空間應有的份量，這是它原本就不該忘記的。它終於使舞台變成一個感動人的、生氣勃勃的地方。

這個演出是針對舞台、在舞台之上形成的。它只能活在舞台之上。而舞台透

¹⁰⁵ 譯註：這篇紮記在 1935 年 7 月 1 日發表於《新法蘭西雜誌》第 262 期。

¹⁰⁶ 譯註：Jean-Louis Barrault(1910-)，演員、導演、劇場主持人，是法國二十世紀創作力最旺的劇場人之一。他是名導演杜藍(Charles Dullin)的學生，曾研習默劇，並吸收了阿鐸“完全劇場”的理念。這齣《在母親身邊》是他最早期的作品，是根據美國作家福克納(W. Faulkner)的(As I lay dying)改編的默劇，1935 年 6 月 4、5、6、7 日，在巴黎演出四場(讓他賠掉了繼承自父親的一萬法郎)。阿鐸把它看成是<殘酷劇場>最早出現的例子。

從早期前衛劇場到主掌法國古典戲劇殿堂“法蘭西喜劇院”(La Comédie Française)，再自組劇團，巴侯將無數現代作家的劇作搬上舞台，如克婁代(Paul Claudel)、尤內斯柯(Ionesco)、貝凱特(Beckett)、惹內(Genet)等，也以舞台為出發點，重新詮釋經典劇作。

視中的任何一點都有了動人的意義。

在這種充滿活力的動作、這種斷續的意象展現中，有一種直接的、具體的呼喚、一種像慰藉般具說服力的東西，是讓人不會忘記的。

我們不會忘記母親之死，她的呼喊迴盪在時空之中，也不會忘記史詩式的渡河，火在人的喉嚨中燃起，與此相應，在動作中，也有一團火升起，尤其不會忘記那匹“人-馬”在劇中穿梭，好像**萬言**精神又重現了。

這種已被遺忘的精神，只有峇里島戲劇似乎還保留了一點痕跡。

巴侯以描繪的、俗世的方式找回宗教精神，這又何妨？既然所有真誠的都是神聖的，既然所有手勢都優美得有了一層象徵意義。

當然，在巴侯的演出中沒有象徵。如果我們對這些手勢有所挑剔，就在它給我們象徵的幻覺，其實只在勾勒現實。因而，它的戲劇作用再強烈、再積極，也仍然沒有餘蘊。

沒有餘蘊，因為它只是描述；因為它只敘述與靈魂不相干的外在事實；因為它沒有切中思想或心靈的要害。如果我們對這齣戲有所挑剔，就是這一點，而不在它的戲劇形式是否屬於戲劇。

它使用的是劇場的手段——因為劇場打開一個身體的場域，必須將這個場域填滿，同時以手勢將空間填滿，使這個空間自己活起來、神奇的活起來。讓我們在其中找到一個聲音之網，讓我們在音效、手勢和人聲之間找到新的關係——因此，我們可以說，巴侯以這些手段所做的，就是戲劇。

另一方面，我要說，這個製作雖有戲劇手段，卻沒有戲劇的精神。我的意思是，它沒有深刻的悲劇、沒有比靈魂更深沈的奧秘和撕扯心靈的衝突。在這種衝突中，動作只不過是途徑而已。在那裡，人只是一個點，生命在這裡汲取它的源頭。然而誰又曾在生命之源中汲飲過呢？

瑟拉凡劇團¹⁰⁷

獻給 鮑龍

細節甚多，不難了解
過份明確，有損詩情¹⁰⁸

中性

陰性

陽性

我想試一種可怕的陰性呼吸。一種被踐踏的反抗的吶喊，一種充滿戰鬥和追討意識的焦灼的吶喊。

就像打開一個深淵的呻吟，受傷的大地在呼喊，聲音升起，深沈如深淵的黑洞，是深淵的黑洞在吶喊。

中性。陰性。陽性。

爲了發出這樣的吶喊，我將自己掏空。

不是將空氣掏空，而是將聲音力量的本身掏空。我在自己面前挺直男人的身體，對它投以嚴厲的打量“眼光”，然後各就各位，強迫它回到我身上。

首先是腹部。靜默要從腹部開始，右邊，左邊，疝腫脹支點，就是外科醫師下刀之處。

陽性呼吸：要發出力量的呼喊，像要在腫脹處施壓。讓肺葉湧入呼吸，呼吸湧入肺葉。

可嘆，這裡正好相反。我要進行的戰爭是來自別人對我的戰爭。

在我的**中性**呼吸中，是一場屠殺。你懂吧，有一種屠殺的燃燒意象。它孕育我的戰爭。我的戰爭是由戰爭孕育，它唾棄它自己的戰爭。

¹⁰⁷ 譯註：1781 年，一位名叫 Serafino 的義大利人將皮影戲介紹至法國。他的劇團就叫“瑟拉凡劇團”（Théâtre de Séraphin）。此劇團一直在巴黎定期演出，直至 1870 年。本文可以看作是〈情感運動員〉的續篇，兩文有互補作用。

中性。陰性。陽性。在這種中性呼吸中，有一種沈靜，在窺伺戰爭的意志，會使戰爭從它的震撼力中，爆發出來。

中性有時是不存在的。這種**中性**是屬於休憩、屬於光和屬於空間的。

在兩個呼吸之間，空隙**擴大**，就像是一個空間在擴大。

這裡是窒息的空隙，勒住喉嚨的空隙。喘息力量的本身，將呼吸堵住了。

呼吸要降到腹部，造成空隙，再將呼吸重新送到肺部頂端。

也就是說，要喊叫，我不需要力量，只需要軟弱。意志力自軟弱出發，它會生存下去，為軟弱重新注入所有索求的力量。

然而，祕訣就在這裡，就像**在劇場中**，力量出不來。活躍的陽性受到壓抑。它保留了呼吸剛強的意志力。它是為整個身體而保留。對外而言，會有力量**消失**的場景，感官以為看到它消失了。

從腹部的空隙，我到達威脅肺部頂端的空隙。

從那裡，沒有明顯的連續，呼吸落到腰部，先是左邊，是陰性呼喊，然後是右邊，在中國針灸治療神經疲勞的穴位。神經疲勞顯示脾臟或內臟失調，顯示中毒。

現在我可以在暴雨聲中，將肺部填滿。我想發出的呼喊不過是夢幻，否則這聲音的爆炸力會毀了我的肺。

在腹部的兩個空隙按摩，然後不經肺部，再按摩腰**稍上方**兩處，這就會在我身上產生出武裝應戰的吶喊的意象，可怕的地底吶喊的意象。

為了發出這聲吶喊，我必須倒下。

這是被擊倒的戰士的吶喊。他在一種冰凍的聲音中，撞上破碎的牆。

我倒下。

我倒下，但我不畏懼。

我將恐懼放在憤怒的吼聲中，在莊嚴的動物吼叫聲中。

中性。陰性。陽性。

中性是沈重的、固定的。**陰性**是洪亮的、可怕的，像一個巨大看門犬的吠聲，粗壯如岩洞式的廊柱，堅實如堵住地下巨型拱頂的氣流。

我在夢中呼喊，但我知道我在做夢，我讓意志力貫穿夢的兩端。

我在骨架中吶喊，在胸腔的洞穴中呼喊。在我頭腦訝異的眼光下，胸腔便得

¹⁰⁸ 譯註：這兩行文字與內文似並無直接關係。它並非寫在本文上，而是另成一頁。

無比重要。

這種被擊倒的吶喊，爲了能喊出來，我必須倒下。

我倒在地底層，我不出來。我不再出來。

不再以陽性出來。

前面已說過：陽性什麼都不是，它保留了氣力，但它將我埋在氣力之中。

這陽性，對外面來說，是一個巴掌，是空氣的幽靈，是帶硫磺味的氣泡在水中爆烈，是緊閉嘴巴，是嘴巴正要閉上時，發出的嘆息。當所有空氣進入喊叫中，沒有一點留給面孔。這陰性的、封閉的面孔，對看門犬巨大的吠聲，不再理會。

就在這時，暴雨開始了。

我剛剛發出的叫聲，是一個夢。

一個會吞食夢的夢。

我確是在地的底層。我呼吸，用適當的氣息。啊，多奇妙，演員就是我。

我周遭的空氣龐大，但被堵住了。因爲地窖四周都被封死了。

我模倣一個受驚的戰士，一個人倒在地洞中，恐懼地大喊。

我剛剛發出的喊叫，先引來一陣靜默。靜默隱退，然後是暴風雨聲、水聲，按照順序，因爲聲音是與劇場連在一起的。因此，在所有真正的劇場中，都要有正確的節奏。

瑟拉凡劇團：

它的意思是，又重新有一種生的神奇(*magie de vivre*)。地底的沈醉的空氣，像一個軍隊，從我緊閉的嘴倒回我敞開的鼻孔，發出可怕的戰士的吼叫。

它的意思是，當我表演時，我的叫聲不再在喊叫自身迴盪，而是自地底牆的源頭中，喚醒它的複象。

這個複象不只是一個回聲，它是對一種語言的記憶，劇場已經遺忘了這種語言的奧秘。

這個奧秘，大如海螺殼，可以放在掌心裡。傳統就是這樣說話。

當時間全數封閉時，所有生的神奇都將進入一個胸膛。

這很接近一個巨大的吶喊，一個人聲的源頭—唯一的、孤立的人聲，就像一個失去軍隊的戰士。

要描述我夢中的叫喊，用生動的語言、恰當的文字描繪，以便口對口、呼吸對呼吸地，讓它進入觀眾的胸膛，而不是耳朵。

當我是演員，走上舞台，在我身上活躍的是角色；當我是自己，走在現實之中，這兩者之間自然有一種程度上的差異，但這對戲劇現實是有利的。

當我活著時，我並不感覺我活著，但當我表演時，這時，我才感覺我存在。既然我相信現實的夢，為何不能相信劇場的夢？

當我做夢時，我在做一些事，在劇場中，我就是在做一些事。

夢中的事件由我最深沈的意識主導。它讓我理解清醒時，由赤裸命運主導的事件的意義。

劇場就像一個巨大的清醒。在這裡，是我主導命運。

在這個劇場中，我主導我個人的命運。它的出發點是呼吸。在呼吸之後、以聲音或吶喊為支柱。要重新建立與觀眾的鎖鏈關係，讓觀眾能從演出中找到他自己的真實，讓觀眾與表演認同，呼吸對呼吸，節拍對節拍。

以表演的魔力鎖住觀眾，這還不夠。如果不知道如何掌握觀眾，這種魔力就不能將他鎖住。劇場中有太多純屬偶然的魔力和沒有知識為後盾的詩意，這種情況必須改變。

今後在劇場中，詩意必須與知識融而為一。

每一種情感，都有官能的基礎。一個演員要在他的身體中去培養他的情感，這樣才能為自己充裝飽滿的電力。

事先要知道應該觸及身體的哪一點，這是將觀眾帶入神奇入神狀態的關鍵。劇場的詩意長久以來都遺忘了這種珍貴的知識。

了解身體的部位，就是重塑神奇的鎖鏈關係。

我要用呼吸的象形文字，重新找回聖劇的觀念。¹⁰⁹

1936年4月5日於墨西哥¹¹⁰

¹⁰⁹ 原註：這最後一段文字幾乎與〈情感運動員〉的最後一段完全相同。這個結尾可能是在1938年《劇場及其複象》出版時錯加在〈情感運動員〉中的。在鮑龍檔案資料中，有經阿鐸訂正的〈情感運動員〉一文打字稿，確實是將〈瑟拉凡劇團〉的結尾插入〈情感運動員〉中。

¹¹⁰ 原註：這個日期應不是寫作日期，因此文早在阿鐸去墨西哥之前，已寫就。

阿鐸年表

- 1896 9月4日出生於馬賽。父親是船長，母親原籍希臘。為家中九個子女的長子。
- 1901 得腦膜炎，為困擾一生的精神疾病根源。
- 1906-9 經常住在希臘外祖母家。
- 1910 外祖母去世。
在就讀的教會中學創辦文學雜誌，開始寫詩、作畫。
- 1915 輟學。
第一次住院治療幼年即有的神經痛，開始使用鎮定劑，也可能開始以鴉片減輕頭痛。
- 1916 入伍。9個月後因健康因素退伍。
- 1917-19 數度進入療養院。
- 1920 3月到巴黎，接受心理醫師杜魯斯(Dr.Toulouse)的治療。
負責《明日》雜誌(Demain)編務，並發表詩和評論。
熱衷於戲劇。結識導演 Lugné-Poe,獲得演出機會。
- 1921 結識導演杜藍(Charles Dullin)，接受演員訓練。
與羅馬尼亞女演員阿塔那蘇(G. Athanasiou)熱戀。這段戀情至1927年結束。
- 1922 在許多期刊上發表詩及評論。
參與杜藍劇團的演出，並設計佈景和服裝。
7月，在「殖民展覽」中，他看到來自柬埔寨的舞者，首次接觸東方劇場。
- 1923 編寫《杜魯斯醫師文選》。
4月，加入皮托耶夫(Pitoëff)劇團。
9月，舊疾復發，對鴉片的依賴更甚。
出版第一本著作《Tric-trac du ciel》
- 1924 首次參與電影，演出奧登拉那(Autant-Lara)執導的「社會新聞」(Faits

Diver)。

在貢斯(Abel Gance)執導的《拿破崙》(Napoléon)中，飾演拿破崙一角。

參與超現實主義運動。

- 1925 執導《Think-Tank》和《La Central Surréaliste》。
出版兩本著作《L'Ombilic des Limbes》，《Le Pèse-Nerfs》。
評論維塔克(Vitrac)的《Les Mysteres de l'amour》。
積極參與超現實主義運動，為「超現實革命」(La Révolution Surréaliste)第三期撰稿，並撰超現實主義宣言。
- 1926 創立賈亦劇團(Théâtre Alfred-Jarry)。在1927至1929年間共推出四齣戲，演出八場。
與超現實主義者決裂。
- 1927 撰寫由 Germaine 執導的電影劇本《La Coquille et Le Clergyman》。
賈亦劇場第一次演出。
- 1928 1月，賈亦劇場第二次表演：演出克勞代(P. Claudel)的《Partage de Midi》。2月，演出《La Coquille et Le Clergyman》。
3月，在 Sorbonne 大學演講「L'Art et La Mort」。
6月，賈亦劇場演出史特林堡(Strindberg)的《夢》(Le Songe)。
12月，賈亦劇場演出維塔克的《Victor ou les enfants au pouvoir》。
與超現實主義者短暫的和解。
- 1929 撰寫電影腳本並演電影。
出版《賈亦劇場》。
多項演出計畫宣告流產
- 1930 賈亦劇團結束。
- 1931 7月，在「殖民展覽」中，看到來自峇里島舞團的表演。
8月，開始寫〈論峇里島劇場〉(Sur le théâtre balinaï)。
12月，在巴黎大學演講〈劇場調度與形上學〉(La Mise-en -Scene et la Métaphysique)。
- 1932 2月，N.R.F 出版〈劇場調度與形上學〉(La Mise-en -Scene et la

- Métaphysique*)。
- 住院戒毒。
- 9月-10月，N.R.F 出版〈殘酷劇場宣言〉。
- 1933 在大學演講〈劇場與瘟疫〉 (*Le théâtre et la peste*)。
- 10月，N.R.F 出版〈劇場與瘟疫〉。
- 11-12月，寫《*En finir avec les chefs-d'oeuvre*》和《*Il n'y a plus de firmament*》。
- 1934 根據詩人雪萊(Shelly)和史丹達爾(Standhal)作品，撰寫劇本《*頌西公爵*》(*Les Cenci*)。
- 1935 2月，為朋友朗讀《*頌西公爵*》，開始排演。
- 5月，演出十七場，毀譽參半。
- 計畫前往墨西哥。
- 最後一次演出《*Lucrece Borgia*》。1935年尾，停止參與戲劇和電影的表演。
- 住院戒毒。
- 1936 1月搭船前往墨西哥。
- 2月在墨西哥大學演講《*Le théâtre et les dieux*》。
- 8月，離開墨西哥，前往 Tarahumaras Indians。
- 11月回到法國，和 Cécile Schramme 訂婚。
- 和加利瑪出版社 Gallimard 簽約出版《*劇場及其複象*》。
- 1937 3月，取消婚約。
- 6-7月，出版《*Les nouvelles Révolution de l'être*》。
- 8月，到愛爾蘭。捲入街頭毆鬥，被愛爾蘭遣送回國，轉送精神病院。
- 1938 《*劇場及其複象*》出版
- 法國被德軍佔領，療養院的精神病患者成為納粹欲去除的第一批“人渣”。
- 1939 住進巴黎郊區之療養院。
- 1943 在詩人德諾(Robert Desnos)的幫助下逃至羅得(Rodez)中立區，接受電療，直到1946年出院。繼續寫作、繪畫。

- 1944 「劇場及其複象」再版
- 1945 出版《*Au pays du Tarahumaras*》。
- 1946 出院，並出版《*Lettre de Rodez*》。
 5 月，回到巴黎，住在 Delmas 醫生診所。
 6 月 7 日劇場人士在莎菈貝哈劇院(*Théâtre Sarah-Bernhardt*)舉行盛會，像阿鐸致敬。巴黎劇界重量級人士包括劇作家阿達英夫(Adamov)、導演巴侯(J-L Barrault)、布蘭(R.Blin)、杜蘭朱韋(L. Juvet)、維拉(J.Vilar)、等人均登台朗誦劇作。
- 1947 在老鴿社(*Vieux Colombier*)劇院演出。
 撰寫《*Van Gogh, le suicidé de la société*》，於 Pierre 畫廊展出素描。
- 1948 1 月，以《*Van Gogh, le suicidé de la société*》得到聖柏夫文學獎(*Sainte-Beuve Prix*)
 2 月 24 日，《*Pour en finir avec le Jugement de Dieu*》遭禁。他寫道：“從現在起，我要專心實現我心目中的劇場。”
 3 月 4 日死於癌症。

出國研究報告

由於國內法文系圖書館均未收藏阿鐸著作，相關研究論作亦一片空白，因而本人利用 89 年寒假期間，至法研究。除訂購七星版〈阿鐸全集〉，並蒐購最新相關研究作品，主要時間在巴黎第三大學影劇學院附屬之戲劇圖書館（暑假休館）參閱資料。三大影劇學院為法國戲劇研究重鎮，其戲劇圖書館所藏法國當代劇場資料，至為豐富。除專書、專論之外，更有齊全之各類戲劇期刊、報紙、劇評、演出資料、節目單等，為極珍貴之一手資料。

此外，因本人曾就學於此，對於譯注阿鐸所遭遇之困難、疑問，曾就近請教戲劇研究所之 Ubersfeld 及 Corvin 兩位教授，獲益良多。